النقد الأدبى
عند الأغريق والرومان

تأليف

دكتور عبد المعطى شعراوى



مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

عنوان الكتاب : النقد الأدبى عند الأغريق والرومان
إسم المؤلف : د. عبدالمعطى شعراوى
الناشــــــر : مكتبة الأنجلو المصرية
الجمع والإخراج الفنى : ميجا سنتر
الطــــباعة : محمد عبد الكريم حسان
رقم الإيداع : ١٥٥٧٦ لسنة ١٩٩٩
الترقيم الدولى : I-S-B-N 977-05-1725-9

إهداء

إليها

إلى مَنْ أكتب

وسوف أظل أكتب

إلى أن يحين الأوان

مقـــدمة

لم يعد النقد الأدبى فى العصر الحديث فناً ، بل أصبح علماً له قواعده وقوانينه ونظرياته وأدواته . لكنه لم يبدأ علما من العلوم ولا فناً من الفنون ، بل بدأ مجرد ملاحظات شخصية عارضة . هكذا بدأ النقد الأدبى عند الاغريق . والنقد بمعناه الحرفى هو التمييز بين الغث والثمين . بذلك يمكن القول إن النقد الأدبى ظهر مع بداية ظهور الأدب . فالأدب والنقد صنوان توأمان متلازمان لايستغنى كل منهما عن الآخر . يتوقف تطور كل منهما على تطور الآخر . فازدهار النقد قد يدفع الأدب نحو الازدهار ، وازدهار الأدب قد يساعد على ازدهار النقد والعكس فى الحالتين صحيح . كما أن هناك علاقة وطيدة بين النقد الأدبى والظروف السياسية والاجتماعية . فالنقد فى العصور الديمقراطية قد يتجه نحو التصريح بينما قد يؤدى فقدان الحرية إلى التلميح . لذلك فقد ارتبطت دراسة النقد الأدبى ارتباطاً وثيقاً بالأدب والسياسة والعقائد الدينية والعادات الاجتماعية . إن دارس النقد الأدبى فى حاجة ماسة إلى خلفية متعددة الجوانب . عليه أن يكون على علم بأنواع الأدب ونظرياته ومراحل تطوره مدركاً لمراحل التطورات التاريخية والسياسية للمجتمع ومراحل التطور الاجتماعية والاقتصادية أيضا .

اهتم أهل الغرب منذ مئات السنين بدراسة نشأة النقد الأدبى عند الاغريق والرومان ، وجدوا فيها منهلا لاينضب يروى ظمأهم للمعرفة ويساعدهم فى بناء نظريات أدبية ووضع قوانين نقدية . لكن العرب سبقوا أهل الغرب فى إدراك أهمية دراسة النقد فطفقوا ينهلون من منابع التراث الاغريقى فظهر بينهم ابن سينا وابن رشد والكندى والفارابى وقدامة بن جعفر وغيرهم من أعلام الأدب والنقد الذين بقيت ذكراهم شاهداً على تقدم الأدب والنقد الأدبى عند العرب . وبينما واصل أهل الغرب اهتمامهم بدراسة التراث الاغريقى والرومانى توقف العرب عن البحث ظنا منهم – أو من بعضهم – أن التراث الاغريقى والرومانى هو أصل الحضارات الغربية ولا علاقة له بالحضارات العربية . والدليل على ذلك هو عدم ظهور مؤلفات عربية فى النقد الأدبى عند الأغريق والرومان فى العصور الحديثة . ولعلنى لا أكون مخطئاً إذا لاحظت أن كتابين اثنين فقط قد صدرا فى مصر وبيروت خلال الستين عاما الماضية . أولهما يتناول فى سرعة مذهلة النقد الأدبى

عند الأغريق من هوميروس حتى أفلاطون ، والآخر يستعرض فى سطحية بعض مراحل تطور النقد الأدبى عند الأغريق (١) . أما عن النقد الأدبى عند الرومان فلم يصدر – بقدر علمى – شيء قط . بالتالى فإن هذا الكتاب الذى بين يدى القارىء الكريم اليوم ربما يكون أول مجلد يصدر باللغة العربية يضم بين دفتيه عرضاً متخصصاً لمراحل تطور النقد الاغريقى والرومانى منذ ماقبل العصور الكلاسيكية الاغريقية (نقلا الى القرن العاشر قبل الميلاد) حتى نهاية العصور الرومانية (القرن الثالث الميلادى تقريباً) .

سوف يلاحظ القارىء الكريم فى الصفحات التالية جهداً متواضعاً ومحاولة لاتخلو من المغامرة والجرأة لسبر أغوار التراث النقدى الاغريقى والرومانى والغوص فى بطون أمهات المخطوطات والمقالات والكتب التى ظهرت باللغتين الاغريقية و اللاتينية مستعيناً بمصادر أوربية متنوعة . إنه جهد متواضع استغرق عشرات السنين من البحث والتنقيب والفحص والدراسة داخل قاعات التدريس فى الجامعات المختلفة وخارجها . فإن فاز هذا الجهد المتواضع بقدر من الثناء فالفضل يرجع إلى أصحاب العقول الناضجة التى دأبت على تشجيع صاحب الجهد على مواصلة السير والإقدام على المغامرة ، وإن لم يكلل الجهد بالنجاح فالمسئولية تقع على عاتق المغامر وحده . حينئذ لابأس من محاولة أخرى فالباحث المغامر لايعرف اليأس ولايعترف بالفشل .

القاهرة أكتوبر ١٩٩٩   د. عبدالمعطى شعراوى

(٢) انظر قائمة المراجع

الجـزء الأول

النقد الأدبى عند الأغريق

الفصل الأول

قبل أفلاطون

الفصل الأول

قبل أفلاطون

أ - الشعر

عصر الإنشاد :

تعتبر ملحمتا الإلياذة والأوديسيا من أقدم الأعمال التي وصلتنا من التراث الأغريقي. تتصف الملحمتان بقدر كبير من الكمال وبلمسات الجمال سواء من ناحية الوزن الشعري أو الأسلوب الأدبي. يؤكد هذا أنهما ليست أول عمل أدبي أنتجته الموهبة الأغريقية، بل لابد أن تكون هناك محاولات مستمرة متعددة جادة قام بها مجموعة من الأغريق الموهوبين لنظم قصائد في أغراض مختلفة. لقد عرف الأغريق أنفسهم أن هناك أعمالاً أدبية ظهرت قبل ملحمتي الإلياذة والأوديسيا (١) ، لكنهم لم يحاولوا تسجيلها أو مناقشتها مناقشة تفصيلية. إنهم يتحدثون عن بعض شعراء عاشوا قبل ظهور الإلياذة والأوديسيا مثل أورفيوس Orpheus وموسايوس Musaeus (٢). قيل أحيانا إن أورفيوس كان معلماً لموسايوس، وقيل أحيانا أخري إنه كان تلميذاً له. نحن لا نملك أي عمل من أعمالهما ومن المحتمل أن المعلومات التي وصلتنا عنهما ليست سوي ابتكار من أنصار المذهب الأورفي(٣) ، وهم فئة من الجماعات الصوفية التي سادت آراؤها أثناء القرن السادس قبل الميلاد تقريباً، والتي أرادت أن تصنع لنفسها تاريخا أقدم وأعظم من تاريخ الإلياذة والأوديسيا (٤). كما أن حماس بعض الجماعات الدينية هو المسئول عن ظهور رواية أخري تنسب الفضل في ظهور الشعر الكورالي إلي

---

(١) Arist. Poet. Chaps., 6 - 8 .

(٢) Aristophanes, Frogs, 1032; Plato, Apology, 41 a

(٣) Jaeger, Paideia, pp . 164 - 165.

(٤) Sinclair, Classical Greek Literature, pp.5 - 6 .

شخص يدعي فيلاَّمون Philammon (٥). بالإضافة إلي اسم فيلامون فإن هناك روايات أخري تنسب الفضل في ظهور الشعر الغنائي إلي بعض أشخاص مثل يومولبوس Eumolpus، وأولين Olen، وخروسو ثيميس Chrysothemis . لكن ذكر اسم فيلامون والذي يعني صديق آمون - قد يدفع إلي الاعتقاد في أنه - حتي إن كان شخصية تاريخية - قد عاش بعد العصر الذي سوي فيه الأغريق بين الإله الإغريقي زيوس والإله المصري آمون. وقد حدث ذلك بعد تأسيس مدينة قورينائية في عام ٦٢٣ق.م.

بالرغم من الاعتقاد أن فيلامون ربما يكون شخصية مبتكرة وليست حقيقة، وبالرغم من عدم وجود أية أدلة قاطعة تؤكد وجود كل من يومولبوس وأولين وخروسوثيميس، فإن هناك ما يؤكد ظهور الشعر الغنائي قبل عصر ظهور الإلياذة والأوديسيا بزمن طويل. تشهد بذلك فقرات عديدة من الإلياذة والأوديسيا(٦). تروي الإلياذة في أكثر من موضع أن هناك من نظم قصائد كورالية تكريما وعرفانا بفضل الإله أبوللون(٧). كما تروي الإلياذة والأوديسيا معاً أن هناك من نظم قصائد جنائزية تكريما للموتي(٨). وتروي الإلياذة أيضاً أن هناك من نظم قصائد الزواج(٩). إن كل هذه الصور التي تعرضها الإلياذة والأوديسيا تؤكد وجود الشعر الكورالي قبل عصر ظهورهما. بالإضافة إلي ذلك فإن هناك فقرات في الملحمتين أيضا تؤكد وجود الشعر الفردي مثل القصيدة التي يغنيها الإله أبوللون في الإلياذة(١٠). وهكذا يبدو واضحاً أن الشعر الغنائي بنوعيه الفردي والكورالي كان موجوداً قبل ظهور ملحمتي الإلياذة والأوديسيا. ولقد اعتاد الأغريق قبل عصر ظهور الإلياذة والأوديسيا أن ينشدوا أشعارهم بمصاحبة القيثارة مثلما يفعل أخيليوس في الإلياذة(١١)، والمنشد ديمودوكوس عندما ينشد قصة الحصان الخشبي(١٢) وقصة الخلاف بين أخيليوس وأدوسيوس في الأوديسيا(١٣)، والمنشد

(٥) Pseudo - Hesiod, Frag. 111 (Rzach).

(٦) Jaeger, Op. Cit. , p. 39.

(٧) Hom., Iliad, I, 473; XXII, 391.

(٨) Ibid., XXIV, 720 sq; Odys., XXIV, 60 sq.

(٩) Iliad, XVIII, 493.

(١٠) (أخيليوس) Ibid, I 603 ; IX, 186 وأيضا بعض أبطال ملحمة الأوديسيا .

(١١) Iliad, IX, 189.

(١٢) Odys, VIII, 499 sq.

(١٣) Ibid., VIII, 73 sq.

فيميوس Phemius الذي ينشد لبنيلوبي قصة عودة المحاربين الأغريق بعد سقوط طروادة في نفس الملحمة(١٤). كان الأغريق ينشدون مثل هذه الأناشيد والأغاني لأنهم كانوا يهتمون بمثل تلك الموضوعات اهتماماً كبيراً كما أنهم كانوا يتغنون بمآثر الآلهة وانجازاتهم وسلوكياتهم وتصرفاتهم كما يفعل – علي سبيل المثال – المنشد ديمودوكوس في الأوديسيا، حيث يروي بالتفصيل قصة اللقاء الجنسي بين إله الحرب آريس ورية الرغبة والجمال أفروديتي في الوزن السداسي والتي تشكل جزءاً لا يتجزأ من الملحمة(١٥). ويمكن القول إن هذه القصة بشكلها الحالي إما أن تكون من ابتكار مؤلف الأوديسيا أو أنه نقلها كما هي عن منشد آخر جاء قبله.

ليس من السهل أن نتخيل الوزن الذي نظم فيه المنشد ديمودوكوس وأمثاله من المنشدين الآخرين الذين عاشوا قبل ظهور الإلياذة والأوديسيا. لكن من المرجح أنهم استخدموا القيثارة. وكذلك من المعروف أيضاً أن الأشعار الغنائية التي وصلتنا لم تنظم في الوزن السداسي ولا تنقسم إلي أبيات منفصلة. لذا من المعتقد أن هؤلاء المنشدين المبكرين لم يستخدموا أيا من الأوزان الغنائية المعروفة لدينا. إذن فقد استخدموا نوعاً من أنواع الأوزان السداسية الدكتولية البدائية والذي تطور علي يد ناظم الإلياذة والأوديسيا إلي الوزن السداسي المعروف. وبالرغم من صعوبة التكهن بما كان يدور أثناء تلك الفترة المبكرة فإنه يمكن القول إن هؤلاء المنشدين كانوا مجرد هواة مثل أخيليوس في الإلياذة الذي – مثله في ذلك مثل بعض النبلاء – كان ينشد من أجل التسلية أو التعزية لنفسه أو للآخرين(١٦). ثم ظهر بعد ذلك المنشد المحترف ἄοιδος الذي ارتبط بساحة من ساحات الملوك والنبلاء لينشد لهم عن مآثرهم أو مآثر أجدادهم. ثم أصبح بعد ذلك ينشد أناشيده للجمهور. كان المنشد يعزف علي القيثارة φόρμιξ أو κίθαρις بنفسه أثناء الإنشاد. لم يكن لديه نص معد مسبقاً بل كان لديه موضوع معين ينشد عنه مثل سقوط طروادة أو حصار طيبة. وهكذا يمكن تسمية ذلك العصر بعصر الإنشاد، وهو العصر الذي سبق العصر الملحمي حيث ظهرت الإلياذة والأوديسيا. وللأسف الشديد لم يصلنا شئ من إنتاج ذلك العصر، لذا كان علينا أن نمر عليه مرور الكرام لكي نصل إلي العصر الملحمي.

(١٤) Ibid, I, 325 sq.

(١٥) Ibid, VIII, 266 sq.

(١٦) راجع حاشية رقم ١١ ، ص ٦ أعلاه.

عصـــر الملحـــمة :

من المحتمل أن عصر الإنشاد عند الأغريق قد استمر بضع مئات من السنين. فإذا كان أخيليوس شخصية تاريخية، وإذا كان قد عاش أثناء فترة الحروب الطروادية، فإن منجزاته ومآثره يرجع تاريخها إلي عام ١٢٠٠ ق.م تقريباً. بين عصر الحروب الطروادية والعصر التاريخي حدثت مجموعة من الأحداث الرئيسية أهمها وصول الدوريين قرب نهاية القرن الحادي عشر قبل الميلاد تقريباً والهجرات المستمرة للأيونيين والأيوليين من منطقة ثساليا ومنطقة البر الرئيس(١٧) إلي آسيا الصغري(١٨). اصطحبت أفراد تلك الهجرات معهم المنشدين، لكن لم يكن لهؤلاء المنشدين أهمية كبري في بادئ الأمر. بالرغم من أن معلوماتنا ضئيلة عن العصور الموكينية إلا أنها أضأل بكثير فيما يتعلق بالوجود الأغريقي في أيونيا. اختلطت هذه العناصر الأغريقية بعناصر غير أغريقية مثل الكاريين والفروجيين. تغلب الطابع الأيوني علي الطابع الأيولي ثقافيا وليس سياسياً. كانت سياسة المدينة – الدولة هي طابع سياستهم. من هنا جاءت النهضة الأغريقية الأولي نهضة أدبية في بادئ الأمر ثم نهضة علمية بعد ذلك. من أشهر معالم هذه النهضة الأدبية شخصية تدعي هوميروس.

هــــوميروس :

قيل إن هوميروس مؤلف الإلياذة والأوديسيا. قيل أيضاً إنه نظم الإلياذة فقط. قيل أيضا إنه لا يعدو أن يكون شخصية وهمية وليست تاريخية. من هنا نشأ ما يعرف بالمشكلة الهوميرية. سواء أكان هذا أم ذاك، فالرأي السائد الآن هو أن هناك شخصاً يدعي هوميروس عاش في آسيا الصغري. فيما عدا ذلك فالأمر يكتنفه الغموض. لدينا عدد لا بأس به من المؤلفات يحمل كل مؤلف عنوان حياة هوميروس Vita Homeri. من المرجح أن كل تلك المؤلفات كتبت بعد عصر هوميروس، كما أنها مستقاة من أشعاره فقط. إن هوميروس أنموذج للشخص الأعمي. فاقدو البصر غالباً ما يشار إليهم عند الأغريق علي أنهم منشدون أو

(١٧) تنقسم الأراضى الأغريقية جغرافياً إلى جزأين رئيسيين : الأول هو الجزء المطل على البحر ويمثله الجزر وشبه جزيرة البيلوبونيس، والجزء الثانى هو المنطقة البرية الواقعة شمال شبه الجزيرة وهى التى تعرف بالبر الرئيسى Mainland.

(١٨) Ehrenberg, From Solon to Socrates, pp. 5 sqq.

مُبْتَهِلون ῥαψῳδοί كما يشار غالباً إلي الشخص الأعرج علي أنه حدّاد(١٩). أما عن مولد هوميروس فقد تضاربت الآراء وتباينت الروايات. قيل إنه من مواليد كولوفون Colophon أو أزمير Smyrna أو سلاميس Salamis أو خيوس Chios أو كومي Cume أو غيرها. ولقد دفع ذلك التضارب شاعراً مثل أنتيباتر Antipater إلي القول في إحدي إبجراماته موجها حديثه إلي هوميروس : «السماء الواسعة والدك أما والدتك فلن تكون امرأة عادية بل الموسية كاليوبي». من المحتمل أن يكون هوميروس قد عاش في الفترة ما بين ٩٠٠، ٨٠٠ ق.م.(٢٠)

مهما تضاربت الآراء وتباينت الاستنتاجات فإن الأغريق اعترفوا بوجود هوميروس وأهميته البالغة، وكان لملحمتيه الأثر الأكبر في دفع عجلة التطور في مجال الثقافة الأغريقية وازدياد اهتمامهم بكل أنواع الشعر. ظل أبطال هوميروس النماذج الأسمي والمثل العليا لكل تلاميذ المدارس منذ القرن السادس قبل الميلاد وحتي عصر الاسكندر الأكبر الذي اعتبر نفسه أخيليوس ثانياً ووضع نص ملحمة الإلياذة تحت الوسادة أثناء نومه. لقد كان من حسن حظ الشعب الأغريقي أن بداية عهدهم بدراسة الأخلاق والعقيدة والأدب كانت علي يد هوميروس ناظم الملحمتين اللتين أجمع العالم بأكمله علي أنهما من أسمي أنواع الشعر(٢١).

منح هوميروس في ملحمتيه الشعراء مكانة سامية، وصورهم في صورة فئة مكرمة محترمة في مجتمعهم. قبل بدء الحرب ضد طروادة لم يذكر هوميروس شعراء أو منشدين في معسكر الأغريق. لكن عندما ينشأ الصراع بين أجاممنون وأخيليوس، ويرفض الأخير الاشتراك في الحرب يذهب الرسل إلي أخيليوس يستعطفونه لكي يعود إلي صفوف المعركة . هناك يجدونه جالساً في خيمته مروحاً عن نفسه بالعزف علي قيثارته رخيمة الصوت φόρμιγγι λεγείῃ متغنياً بمآثر الرجال κλέα ανδρῶν (٢٢). وهكذا نري أن إلقاء الشعر أو نظمة لم يكن مهانة بل مدعاة فخر لدي أخيليوس ملك الملوك وبطل الأبطال فما بالك إذن لدي الإبطال العاديين!

(١٩) Sinclair, Op. Cit., p. 10, no.1.

(٢٠) أنظر : Wace, Companion to Homer وخاصة الفصل الثالث الذى كتبه Maurice Bowra والسابع الذى كتبه J.A. Davison .

(٢١) Grubc, Greek And Roman Critics, pp. 1 sqq.

(٢٢) Hom . Iliad, IX, 168 - 189.

يوجد في الأوديسيا منشدان، فيميوس في قصر أودوسيوس، وديمودوكوس في قصر الملك ألكينوس. المنشد الأخير فاقد البصر - مثله في ذلك مثل هوميروس - ويعامل معاملة غاية في الاحترام والتقدير. في الأنشودة الثامنة من الملحمة يعلن أودوسيوس أن المنشدين يحترمون ويبجلون بواسطة كل من يعيش علي وجه الأرض، إذ أن الموسية قد لقنتهم قصصهم. إنها تحب معشر المنشدين(٢٣). في أكثر من موضع في نفس الأنشودة يبدو واضحاً أن المنشد كان يحظي بالاحترام والتقدير(٢٤). بل إن الملك ألكينوس يشعر بالفخر والاعتزاز أمام ضيفه أودوسيوس عندما يقدم إليه أهل الأدب في ساحته، إذ ينادي قائلاً : هيا أيها الراقصون الفياكيون، وليضرب أحسنكم الأرض بقدميه أثناء الإنشاد، حتي يروي الضيف- عند عودته إلي وطنه - لأصدقائه كيف نتفوق نحن في الملاحة وسرعة الأقدام والرقص والغناء(٢٥). فإذا علمنا أن الشعب الأغريقي قد اشتهر ببراعته في الملاحة والرياضة (سرعة الأقدام) فإنه لم يبْن مجده علي هاتين الوسيلتين فقط بل أيضاً علي الفن والأدب. هكذا نري الأغريق يتفاخرون بشعرائهم وأدبائهم ولعل ذلك يؤكد سمو مكانة الأديب والفنان في المجتمع الأغريقي.

في الأنشودة الأولي من الأوديسيا ينشد المنشد فيميوس لمغتصبي قصر أودوسيوس أثناء غيابه. وبالرغم من شراسة هؤلاء المغتصبين وصلفهم، وبالرغم من أن فيميوس ينشد علي مسامعهم أنباء عودة الأبطال الأغريق بعد سقوط طروادة، فإن المغتصبين القساة العتاة ينصتون إليه في هدوء وسكينة(٢٦). ويظهر بوضوح أن فيميوس كان متواطئاً مع المغتصبين. وعند عودة أودوسيوس إلي وطنه يقوم بالقضاء علي المغتصبين لقصره وزوجته. وبالتالي فإنه يعاقب كل من وقف في صف المغتصبين إلا المنشد فيميوس. لم يشعر فيميوس أمام أودوسيوس بالذلة أو المسكنة، لكنه يطلب منه الرحمة والتقدير حيث يقول : إرحمني يا أودوسيوس واحترمني. إنني مستجير بك. إن قتلتني - أنا الذي أنشد عن الآلهه والبشر - فسوف تقاسي جزاء ما فعلت. إنني علمت نفسي بنفسي، وإن إلهاً قد أمد ذاكرتي بكثير من القصص. أعتقد أنني سوف أنشد عنك كما لو كنت

(٢٣) Hom. Odys, VII, 479 - 481.

(٢٤) Ibid, VIII, 43 - 106; 248 - 266; 470 - 535.

(٢٥) Ibid., VII, 250

(٢٦) Ibid., I, 525.

إلاهاً. لا تكن لديك الرغبة في قتلي(٢٧). هكذا يخاطب المنشد فيميوس الملك أودوسيوس دون خوف أو رهبة. إنه يطلب منه الرحمة، لكنه في نفس الوقت يطالبه بالاحترام والتقدير. وهكذا يؤكد هوميروس سمو مكانه الأديب وتقدير المجتمع له.

إن ما يجعل الأديب يتمتع بالتقدير والأحترام اللذين يقتربان من التقديس هو أنه ملهم من الآلهة مباشرة ومكلف بأن يمنح بأشعاره الخلود لأفراد البشر. إن فكرة الإلهام في الأدب والفن سارت في طريق طويل. إنها بالنسبة للعصور الحديثة وسيلة ساذجة للتعبير عما لا يمكن شرحه، لكنها كانت فكرة واقعية بالنسبة لعصر هوميروس. فالإلهام هو تلك الرقية السحرية للشعر التي تؤثر علي السامعين، كما أنه في نفس الوقت نشوة الشاعر(٢٨).

يبدأ هوميروس ملحمته الإلياذة قائلاً (الأنشودة الأولي، بيت١) :

μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

«أيتها الربة أنشديني عن غضب أخيليوس بن بليوس.»

ويبدأ ملحمته الأوديسيا قائلاً (الأوديسيا، الأنشودة الأولي، بيت ١) :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον

«أنشديني أيتها الموسية عن الرجل واسع الحيلة».

هكذا تبدأ الإلياذة بكلمة μῆνιν ومعناها «غضب»، بينما تبدأ الأوديسيا بكلمة ἄνδρα ومعناها «رجل». من هنا فإن الإلياذة تتناول غضب الإنسان وما يترتب عليه من كوارث، بينما تتناول الأوديسيا ذكاء الإنسان وما يترتب عليه من تفادي الكوارث. إن مناجاة هوميروس للربة أو الموسية في البيت الأول في كل منهما لهو دليل قاطع علي أن هوميروس إنما يستلهم ما يقول من الآلهة(٢٩).

قبل أن يبدأ هوميروس في ذكر أسماء الأبطال وأعداد السفن ومعدات الحملة قبل ذهابها إلي طراودة فإنه يعلن بطريقة مباشرة لا تترك مكاناً للشك عن فكرة الإلهام إذ يقول : أخبرنني الآن أيتها الموسيات – يا منْ تسكنّ جبل أولومبوس، إذ

(٢٧) Ibid, XXII, 344.

(٢٨) Wimsatt, Literary Criticism, p.3.

(٢٩) قارن أيضا : Hom. Odys., XI, 218; XIV, 508; XVI, 112 .

أنكن ربات قريبات منا علي الدوام، تعرفن كل شئ، بينما نحن لا نسمع سوي إشاعات ولا نعرف أي شئ علي الإطلاق - أخبرنني منْ كانوا قادة الدنائيين ومن كانوا حكامهم؟ إنني لا أستطيع أن أذكر أسماءهم أو أحدد أعدادهم، حتي لو كان لي عشرة ألسنة وعشرة أفواه، وحتي لو كان لديّ صوت لا يتعب وقلب من برونز إذا لم تضع الموسيات الألومبيات - بنات زيوس ذي العباءة - في عقلي أسماء كل هؤلاء الذين ذهبوا إلي طروادة(٣٠).

ثم تتلو ذلك مباشرة فقرة معروفة لدي النقاد «بكتالوج السفن» حيث يصف هوميروس وصفاً تفصيلياً العناصر التي تكونت منها الحملة العسكرية الأغريقية ضد طروادة. وبالقرب من نهاية كتالوج السفن يؤكد هوميروس نفس الفكرة حيث يتوجّه إلي الموسيات قائلاً : هؤلاء كانوا قادة الدنائيين وحكامهم. لكن أخبريني أيتها الموسية منْ كان الأفضل بين هؤلاء، منْ هم أفضل المحاربين، وما هي أفضل الخيول التي كانت تتبع أبن أتريوس(٣١). هكذا يؤكد هوميروس فكرة الإلهام من الآلهة في الأدب.

إن كان هوميروس قد أكد سمو مكانه الأديب بين أهل وطنه لأنه ملهم من الآلهة فإنه قد حدد أيضاً وظيفة الأدب. فعندما يتحدث الراعي يومايوس إلي بنيلوبي زوجة أودوسيوس عن الغريب الذي زاره في الكوخ وظل يروي عليه بعض الروايات ويحكي له بعض القصص فإنه يقول : إنه مثل شاعر لقنته الآلهة كلمات حلوة ليغنيها للبشر فيصبحوا شغوفين لسماعه حيثما غنيّ، هكذا أثلج صدري بقصصه بينما كان يجلس معي في كوخي(٣٢) . إن هوميروس يتحدث هنا عن أودوسيوس فورعودته إلي قصره في إيثاكا متخفيا في زي شحاذ، لكنه في نفس الوقت يشرح لنا وظيفة الأدب. إن الأدب وظيفته التسلية وإدخال البهجة في النفوس. هناك فقرة أخري في الإلياذة تؤكد هذه الفكرة فعندما يقدم هوميروس إلي مستمعيه الملك نستور الشيخ بعد أن تصاعد النزاع بين أخيليوس وأجاممنون فإنه يشبهه بالشاعر إذ يقول : بينهم وقف نستور ذو الكلمات الحلوة السارة وذو الصوت الساحر، إن صوته ينطلق من بين شفتيه أحلي من الشهد(٣٣).

(٣٠) Idem, Iliad, II, 484 - 493

(٣١) Ibid., II, 760 - 762.

(٣٢) Hom., Odys., XVII, 518.

(٣٣) Idem., Iliad, I, 247 - 249

إن هبة الموسيات إذن تشمل الموضوع الشيق، والكلمات الحلوة والصوت الواضح السار . إن تآلف هذه العناصر الثلاثة هو الذي يحرك العواطف ويثير الشجن مثلما تشعر بنيلوبي بالحزن وتطلب من المنشد فيميوس أن يكف عن رواية قصة عودة أبطال الأغريق من طروادة[٣٤]، أو عندما يحتوي أودوسيوس وجهه بكفّيه ليخفي دموعه المنهمرة علي خديه بينما يروي المنشد ديمودوكوس قصة سقوط طروادة[٣٥]. إنه المزيج المتآلف من السرور والحزن الذي وصفه أفلاطون فيما بعد عند حديثه عن التراجيديا إذ يقول : إننا نشعر بالبهجة ومع ذلك فإننا نبكي.[٣٦]

إن الشاعر – في رأي هوميروس – يعبر عن نفسه عن طريق أنواع مختلفة من الشعر، إذ أن هوميروس كان يعرف عدة أنواع من الأدب. غالباً ما يشير هوميروس إلي الشعر الإنشادي، لكنه يشير أيضاً إلي البايان Paean الذي كان ينشد في مديح الإله أبوللون وأناشيد الزواج وأناشيد الحصاد والأناشيد الجنائزية الحزينة. النوع الأول من الشعر– كما ذكرنا – كان ينشد بمصاحبة القيثارة، أما بقية الأنواع فكانت أشعاراً كورالية. فإذا ما ذكرنا قصة ديمودوكوس عن اللقاء بين آريس وأفروديتي فإننا نتذكر أرسطو في كتابه فن الشعر عندما ينسب إلي هوميروس نظم ملحمة كوميدية بعنوان مارجيتيس Margites [٣٧] . لم يقصد هوميروس –بالطبع– أن يعطينا قائمة بأنواع الشعر التي كانت موجودة في عصره أو ظهرت قبله، لكنه الحس النقدي للشاعر هو الذي جعله يفعل ذلك دون قصد.

يبدو أيضاً أن هوميروس قد أدرك وجود أساليب مختلفة للخطابة. فلدينا – علي سبيل المثال – فقرات خطابية متعددة يلقيها كل من أودوسيوس وفوينيكس وأياس في الكتاب التاسع من الإلياذة. كما لاحظ أيضاً الفرق بين ما يسمي في مجال النقد بالأسلوب البسيط والأسلوب المنمق. فإننا نلاحظ ذلك – علي سبيل المثال – في وصفه علي لسان أنتينور لكل من أودوسيوس ومنيلاووس حيث يقول : لقد تحدث منيلاووس بإيجاز، قال كلمات قليلة، لكن حديثه كان واضحاً. إنه رجل يتحدث قليلاً، لكنه يصيب الهدف بكلماته .. أما عندما رفع أودوسيوس صوته

(٣٤) Idem, Odys., I, 337.

(٣٥) Ibid., VII, 523.

(٣٦) أنظر ص ١١٤ أدناه.

(٣٧) Sinclair, Op. Cit., p. 63.

ليتحدث انسابت الكلمات من بين شفتيه مثل شقافات الصقيع، إنه رجل لا يباريه أحد(٣٨).

لقد صارت هذه الفقرة مثالاً يضربه معلمو الخطابة لتلاميذهم فيما بعد. وكذلك فعل النقاد في العصور التالية لهوميروس، إذ وجد النقاد المتأخرون في ملحمتي هوميروس فقرات متعددة ليدللوا بها علي صحة نظرياتهم، وليعبروا بواسطتها عن فنيه الحديث وأساليبه المختلفة.

هكذا نري أن هوميروس قد أثار عديداً من التساؤلات التي يعتبرها النقاد علي مدي العصور المختلفة قضايا نقدية هامة مازالت الآراء تنقسم حولها حتي الآن(٣٩). ما هي وظيفة الأدب؟ ومن هذا التساؤل نشأت نظرية الأدب (أو الفن) من أجل الأدب ونقيضها أن الأدب من أجل المجتمع. نشأ أيضا التساؤل ما هو مصدر الأدب؟ هل الأدب إلهام أم صنعة، ثم ما هي مكانة الفنان أو الأديب. كل هذه التساؤلات وغيرها التي أصبحت فيما بعد قضايا نقدية لابد أن عرفها الأغريق وإن كانوا لم يعرفوها نظرياً لكنهم مارسوها عملياً. فإذا ما أردنا أن نعرف رأي هوميروس حول هذه القضايا الثلاث فإننا نقول إن الأدب إلهام وليس صنعة، ووظيفة الأدب التسلية وإدخال البهجة، وإن الأديب تمتع بمكانة سامية في المجتمع.

هيسيودوس :

ليس من السهل تحديد الفترة الزمنية التي عاش فيها هيسيودوس. حتي بالنسبة للقدماء أنفسهم لم يكن ذلك سهلاً ولا أمراً محسوماً(٤٠). فلقد اختلف القدماء حول الترتيب الزمني لظهور هوميروس وهيسيودوس. يري البعض أن هوميروس جاء قبل هيسيودوس، بينما يري البعض الآخر عكس ذلك، لكن هناك من يعتقد أن كلاً منهما كان معاصراً للآخر. هناك قصة تروي كيف تباري هوميروس وهيسيودوس في الإنشاد وأن المباراة أنتهت بفوز هيسيودوس. لكن هذه القصة تبدو بوضوح غير واقعية إذ أن القصيدة التي تروي هذه القصة – وعنوانها المباراة بين هوميروس وهيسيودوس – يعود تاريخ نظم بعض أجزائها إلي عام

(٣٨) Hom. Iliad, III, 213.

(٣٩) محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان، ص ١٣.

(٤٠) Sinclair, Op. Cit., pp. 64 sqq.

٤٠٠ ق.م تقريباً. ربما قد نشأت هذه الفكرة الخاطئة بسبب ما يرويه المؤرخ الأغريقي هيرودوتوس حيث يقول إن كلاً من هيسيودوس وهوميروس قد عاشا قبله بأربعمائة عام.

في عبارة هيرودوتوس يرد اسم هيسيودوس قبل هوميروس، وهنا اعتمد بعض المؤرخين علي ما جاء عند هيرودوتوس وأشاعوا أن هوميروس جاء قبل هيسيودوس. ولما كان هيرودوتوس قد عاش في القرن الخامس قبل الميلاد فإن روايته ترجح أن كلاً من الشاعرين عاشا أثناء القرن التاسع قبل الميلاد، وهو تاريخ يمكن قبوله إلي حد ما . لكن أسلوب هيسيودوس ولغته وأوزان شعره ترجح أنه عاش بعد هوميروس بوقت ليس طويلاً. ففي قصيدة الأعمال والأيام يصور هيسيودوس ثقافة معاصرة علي عكس هوميروس الذي يصور ثقافة سابقة، وبالتالي فإن فكر هيسيودوس يظهر أكثر تقدماً وأكثر تجاوباً مع الحداثة. إن الخلفية الثقافية لقصيدة الأعمال والأيام ليست خليطاً لثقافات قرون مضت، بل هي – علي عكس ملحمتي هوميروس – سجل خالص لثقافة عصر واحد. قد يبدو أن ذلك قد يساعد علي تاريخ تحديد تاريخ نظمها، لكن للأسف الشديد فإن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يصورها هيسيودوس لمنطقة بيوتيا يمكن أن تنطبق علي أكثر من عصر. إن البحوث الفلكية التي أجراها المتخصصون في الفلك والتي قامت علي ما ورد في قصيدة الأعمال والأيام قد رجحت أن يكون نظم القصيدة في عام ٨٠٠ ق.م تقريباً. لكن من الواضح أن المعلومات الواردة في القصيدة قد لا تساعد علي التوصل إلي نتائج دقيقة. علي أية حال فإن نتائج البحث التي أجراها مؤرخو الأدب علي مدي العصور المتتالية ترجح الرأي القائل إن هيسيودوس عاش في أثناء القرن الثامن ق.م.

فيما يتعلق بحياة هيسيودوس فقد لا نجد مصدراً سوي ما ألمح إليه هيسيودوس نفسه في قصيدة الأعمال والأيام. إشتغل والده بالتجارة في مدينة كومي بآسيا الصغري. وعندما حقق ثروة لا بأس بها اعتزل التجارة ونزح إلي منطقة بيوتيا في بلاد الأغريق. هناك اقتني والد هيسيودوس ضيعة لا بأس بها في مدينة أسكرا فوق جبل هيليكون والتي لا تبعد كثيراً عن بلدة ثسبياي Thespiae. عندما توفي الأب آلت ممتلكاته إلي ولديه هيسيودوس وبرسيس Perses . عاش برسيس في مجتمع أريستوقراطي وأصبحت له صداقات حميمة مع كبار القوم. بدد ثروته التي ورثها عن والده، ثم بدأ يهدد شقيقه هيسيودوس ويطالبه بالتنازل

عن نصيبه. عندما رفض هيسيودوس تهديد شقيقه، لجأ برسيس إلي القضاء. قدم رشوة إلي القضاة وأولي الأمر، إستخدم سلطته ونفوذه التي كان يستمدها من رفاقه الأريستوقراطيين.كان هيسيودوس علي عكس شقيقة برسيس، إذ كان الأول شخصاً كادحاً يضيف القليل إلي القليل حتي يصبح عنده الكثير. وهكذا عبر هيسيودوس عن ظلم أخيه وظلم الأمراء الأريستوقراطيين في قصيدته الأعمال والأيام، فجاءت شعراً تعليمياً صاغها هيسيودوس فيما يقرب من ثمانمائة بيت من الشعر.

لعل من الممكن أن نستطرد قليلاً لنناقش العلاقة بين الأدب والظروف السياسية التي مرّ بها المجتمع الأغريقي[٤١]. مرّ المجتمع الأغريقي بثلاثة نظم سياسية: النظام الملكي βασίλεια والنظام الأريستوقراطي Ἀριστόκρατεια والنظام الديمقراطي διμόκρατεια. النظام الملكي هو حكم الفرد الواحد. يأمر الملك فيطاع ويعبر عن رغباته فتصبح رغباته أوامر واجبة الطاعة. لذا فليس هناك رأي شخصي للفرد العادي. أما النظام الاريستواقراطي فيظهر فيه التعبير الذاتي غير كامل، بينما يستطيع الفرد في المجتمع الديمقراطي أن يعبر عن رأيه تعبيراً ذاتياً كاملاً. ولما كان الأدب مرآة صادقة للعصر فإننا لا نجد أية ملامح شخصية في الإلياذة والأوديسيا تساعدنا علي التوصل إلي شخصية المؤلف، إذ أن ملحمة الإلياذة والأوديسيا تصوران العصر الملكي بينما تصور قصيدة الأعمال والأيام وقصيدة أنساب الآلهة العصر الأريستوقراطي. لذا فإننا نستطيع أن نتوصل إلي معرفة بعض المعلومات الشخصية من خلالهما عن شخصية المؤلف. أما في العصر الديمقراطي – كما سنري فيما بعد – فسوف يصبح من السهل معرفة كل شئ تقريباً عن المؤلف من خلال أعماله الأدبية حيث يستطيع الفرد في العصر الديمقراطي أن يقول ما يشاء حيثما يشاء وكيفما يشاء.

عندما ننتقل إلي الحديث عن النقد الأدبي عند هيسيودوس فإننا نقصد بهيسيودوس كل شعراء المدرسة البيوتية الملحميين سواء كانت الأعمال التي سوف نناقشها من تأليف هيسيودوس أو منسوبة إليه أو منسوبة لغيره. إن عالم هيسيودوس يختلف تماماً عن عالم هوميروس. إنه عالم أكثر فقراً وأكثر بدائية عن العصر البطولي الذي يصوره هوميروس أو المجتمع الأيوني الإقطاعي الذي ربما يكون قد عاش فيه. بالإضافة إلي ذلك فإن غرض هيسيودوس هو التعليم وليس

(٤١) Jaeger, Paideia, pp. 55 - 56.

التعظيم والتكريم(٤٢). إن قصيدة الأعمال والأيام توجه نصائح أخلاقية وتشرح الأعمال التي علي الفلاح أن يقوم بها علي مدي الفصول المختلفة في العام، بينما تتناول قصيدة أنساب الآلهة مولد الآلهة ونشأتهم وأنسابهم وسلطاتهم وتحاول أن تخلق نظاماً ما لعلاقاتهم الهيولية غير ذات المعالم الواضحة. لكن هيسيودوس في نفس الوقت حريص علي تحقيق البهجة والسرور عن طريق أشعاره(٤٣). فكما تدخل الموسيات البهجة في نفوس الآلهة بآغانيهن فكذلك يدخل الشاعر بأشعاره البهجة في نفس سامعيه ويثقفهم في نفس الوقت(٤٤).

عند هيسيودوس مازال الشاعر هو المخلوق المحبب للموسيات . يدّعي هيسيودوس أن الإلهام لا يعدو إلا أن يكون إلهاماً خاصاً لشخصه هو لا لشخص غيره. يقول هيسيودوس في قصيدة أنساب الآلهة إن الموسيات- بنات زيوس والذاكرة – ذات يوم لقنت هيسيودوس أغنية جميلة بينما كان يرعي قطعانه علي منحدرات هيليكون المقدس. «إليّ – إليّ أنا – وجهت الموسيات الأولمبية بنات زيوس ذي العباءة هذه الكلمات : أيها الرعاة القرويون يا أهل العار، يا مجرد بطون نهمة، إننا نعرف كيف ننطق بأشياء كثيرة زائفة لكنها تبدو وكأنها أشياء حقيقية. لكننا نعرف أيضاً – حين نشاء – أن ننطق بأشياء حقيقية. هكذا تحدثت بنات زيوس العظيم، المستعدة دائماً للحديث. ثم انتزعت غصناً من شجرة غار يانعة وأعطينني إياه كعصاة، رائع لمن يراه. نفثن في صدري أنشودة حلوة مقدسة حتي أستطيع أن أمجد المستقبل والماضي. وأمرنني أن أغني عن سلالة الخالدين المباركين، عنهم أولاً وأخيراً(٤٥) » . في هذه الفقرة ترد لأول مرة إشارة إلي أن كلاً من الحقيقي والزائف هو إلهام من عند الآلهة. لقد حاول بعض الدارسين المحدثين تفسير الفقرة السابقة تفسيراً فيه قدر كبير من المبالغة. يرون أن في هذه الفقرة تلميحا إلي المباراة التي قامت بين هوميروس وهيسيودوس:(٤٦) إن هيسيودوس يقول الحقيقة بينما يروي هوميروس مجموعة من الأكاذيب(٤٧). لكن ليس هناك ما يجعلنا نعتقد في أن هيسيودوس كان يعتبر قصة الحروب الطروادية

(٤٢) Ibid., pp. 72 - 73

(٤٣) Atkins, Greek Literary Criticism, vol. I, p.12

(٤٤) Hesiod, Theog., 22 - 73; 51; 94 - 103.

(٤٥) Ibid., 22 sqq.

(٤٦) Sikes, Greek View of Life, pp. 6 - 7.

(٤٧) محمد صقر خفاجه، نفس المرجع، ص ص ١٥ – ١٦.

أكاذيب لا تستند إلي حقائق تاريخية، كما أننا لا نعتقد أيضا أن قصيدة أنساب الآلهة يجب أن تؤخذ علي أنها سجل لمجموعة من الحقائق. من هنا يمكن تفسير هذه الفقرة أنها اعتراف صريح من هيسيودوس بأن الأديب أو الشاعر قد يعالج موضوعات حقيقية أو غير حقيقية علي حد سواء، لكن براعته في الكتابة هي التي تضفي علي عمله ثوب الصدق.

لا يختلف عدد الموسيات عند هيسيودوس عنه عند هوميروس. لكن هيسيودوس يعدد أسماءهن في إحدي قصائده إذ يقول : هكذا غنّت الموسيات اللائي يسكنّ فوق جبل أولومبوس : كليو Clio ، يوتيربي Euterpe ، ثاليا Thalia، ملبوميني Melpomene ، تربسيخوري Terpsichore ، إراتو Erato، بولومنيا Polymnia، أورانيا Ourania ، وكاالليوبي Calliope وهي أكبرهن جميعاً[٤٨] .لقد ظل عدد الموسيات تسعاً منذ عصر هوميروس، لكن لم تتحدد عنده مهام كل موسية علي حدة. أما عند هيسيودوس فإننا نلاحظ أنه يذكر أن كاالليوبي هي أكبرهن جميعاً - أي أنها مسئولة عن الملحمة وهي أقدم أنواع الشعر. أما وظيفة كل منهن فلم تتحدد إلا في العصر الروماني حيث أصبحت كليو مسئولة عن التاريخ، ويوتيربي مسئولة عن الشعر الغنائي، وثاليا عن الكوميديا، وميلبوميني عن التراجيديا، وبولومنيا عن الترانيم، وتربسيخوري عن الشعر الكورالي، وإراتو عن شعر الغزل، وأورانيا عن الفلك.

إن الصوت الجميل مازال جزءاً هاماً من هبات الموسيات، كما أن المشورة الحكيمة أصبحت أيضاً جزءاً له من الأهمية والوضوح أكثر مما كان عند هوميروس. يقول هيسيودوس في هذا الصدد : إن كاالليوبي تلازم الملوك المبجلين، فعندما تكرمّ بنات زيوس العظيم بحضورهن مولد أحد من سلالة الملوك الذين تعهدتهم الآلهة برعايتها فإنهن يضعن فوق لسانه قطرات حلوة مثل الندي فتنطلق من بين شفتيه كلمات تشبه الشهد في حلاوتها[٤٩]. ثم يواصل هيسيودوس قائلاً :

إن الشعراء والعازفين علي القيثارة يدينون بوجودهم علي وجه الأرض للموسيات والإله أبوللون، بينما يدين الملوك بوجودهم إلي زيوس. مبارك هو من تحبه الموسيات. الحديث الحلو ينطلق من بين شفتيه. عندما يزحف الحزن إلي

(٤٨) Hesiod, Op. Cit., 75 sqq.

(٤٩) Ibid., 80 sqq.

قلب غير معتاد علي الحزن ويعذبه الأسي، عندئذ يغني سيّد الموسيات مآثر الأجداد الأوائل فينسي الآخر همومه ولا يتذكر أحزانه، إذ أن هبة الموسيات هي التي تجعله يتحول من هذه الحالة إلي تلك (٥٠).

هكذا نري أن الأدب بالنسبة لهيسيودوس إلهام. لكنه يختلف في مفهومه عن الإلهام بالنسبة لهوميروس. إن هوميروس مجرد أداة تنقل ما تلقنه الآلهة من أشعار وأخبار. أما الإلهام عند هيسيودوس فهو هبه من عند الآلهة تساعد الشاعر علي النطق بأشعاره(٥١). إن هيسيودوس في الفقرة السابقة يسوّي بين الشعراء والملوك. إنه في ذلك أكثر جرأة وشجاعة من هوميروس. لأن هيسيودوس الشاعر لم يكن يتمتع بحصانة كما كان هوميروس. وهنا نكتشف أن مكانة الشاعر في عهد هيسيودوس كانت أقل سمواً عنها في عصر هوميروس. يؤكد ذلك الصراع الذي قام بينه وبين شقيقه برسيس، فلو أن هيسيودوس كان يتمتع بما كان يتمتع به منشد مثل ديمودوكوس أو فيميوس من سمو مكانة في مجتمعه لما جرؤ شقيقه علي نهب أملاكه ورشوة القضاة.

لم يكن هوميروس وهيسيودوس ناقديْن، لكنهما أثارا بعض المشاكل النقدية – ربما بطريقة غير مباشرة. لقد وضعا بذور مناقشات أدبية ظهرت فيما بعد مثل: هل الأدب إلهام أم صنعة؟ هل وظيفة الأدب الإمتاع أم المنفعة أو هما معاً. كما مهدا الطريق لظهور بعض النظريات الأدبية مثل نظرية الأنواع الأدبية وغيرها. إن كلاً منهما يعبر عن حب الأغريق للكلمات الجميلة، والصوت الجميل والموضوع الجميل. كما أنهما يثيران لأول مرة فكرة مصداقية الشعر.

ما بعد هوميروس وهيسيودوس :

ظلت أشعار هوميروس تنشد بعد وفاته، بل أصبحت جزءاً هاماً من المقررات التعليمية في المدارس الأغريقية. هناك رواية تقول إن الطاغية بيسيستراتوس Pisistratus جمع وحقق أشعار هوميروس بعد أن كانت مجرد أجزاء متفرقة تتناقلها ألسنة الرواة(٥٢). وجد الرواة بعض الفجوات في قصص هوميروس فحاولوا ملء تلك الفجوات بأشعار التزموا في نظمها بالخصائص الفنية والأدبية للإلياذة والأوديسيا.

---

(٥٠) Ibid., 94 sqq.

(٥١) محمد صقر خفاجة، نفس المرجع، ص ١٤.

(٥٢) Cicero, De Oratore, III, 137.

ليس من السهل تحديد تاريخ نظم هذه الأشعار، لكن يبدو أنها كانت معروفة لدي شعراء التراجيديا الأغريقية وأنها ظلت معروفة حتي العصر السكندري. تنسب بعض هذه الأشعار إلي هوميروس، لكن من الواضح أنها ليست من نظمه. تدور موضوعات أغلب هذه الأشعار حول الحروب الطروادية أو الحروب الطيبية (٥٣). من أشهر هذه القصائد : معركة التياتن Titanomachia التي تستمد موضوعها من أساطير الخلق، وقصة أوديب Οἰδιπόδεια وملحمة الحرب الطيبية Θεβαΐs وقصيدة Epigonoi والتي تستمد موضوعاتها من الحروب الطيبية. ثم هناك أيضا قصيدة القبرصية κύπρια وقصيدة الأثيوبيون Αἰθιοπίοι وسقوط طروادة Ἰλίου Πέρσιs والإلياذة الصغيرة Ἰλίον μικρόν وقصائد العودة Νόστοι وقصيدة τελεγόνεια وكلها تتناول في موضوعاتها الحروب الطروادية. كما أن هناك أيضا قصيدة أقتحام أو يخاليا Οἰχάλια ويدور موضوعها حول قصة البطل هيراكليس. ويمكن أيضا إضافة بعض القصائد الكوميدية مثل معركة الضفادع βατραχόμαχια ومارجيتس. هكذا تمتعت قصائد هوميروس بشهرة واسعة في العالم القديم حتي أصبح هوميروس ناراً علي علم في عالم الأدب والنقد الأدبي. فنسب مؤرخو الأدب إليه مالم ينظم وأخفي الشعراء أجسادهم الضئيلة خلف هيكله الضخم.

كما فعل مؤرخو الأدب مع هوميروس فعلوا أيضا مع هيسيودوس. نسبوا إليه مجموعة من القصائد التي ربما لم يكن قد نظمها ولم يكن يعلم عنها شيئاً مثل كتالوج النساء ἤ οἵη حيث يتحدث عن مجموعة متباينة من النساء ودرع هيراكليس ἄσπιs حيث يتحدث عن مولد البطل هيراكليس وصراعه مع الملك كوكنوس ويصف فيه درع البطل ، وزواج كيوكس و Aegimius ، وميلامبوديا ونبوءات الطيور وغيرها. إن أغلب هذه القصائد لم تصلنا سواء المنسوبة إلي هوميروس أو هيسيودوس. لم تصل إلينا نصوصها كاملة بل لم يصل منها سوي شذرات متفرقة مشوهة جعلت من الصعب قراءتها ودراسة محتوياتها. كما أنه يبدو واضحاً أن أغلبها يرجع تواريخ نظمها إلي عصور ما بعد هوميروس وهيسيودوس. لذلك أصبح من الصعب دراسة الآراء النقدية التي وردت فيها.

(٥٣) أنظر كتابنا أساطير أغريقية، ج٢، ص ٩٦ .

إلى ... هناك أيضاً مجموعة من القصائد تعرف بالتراتيم الهوميرية والتي لا يرجع تاريخ نظمها إلى عصر واحد بل من الواضح أنها من إنتاج عصور أدبية متعددة. ترجع تواريخ أغلبية هذه التراتيم إلى ما بعد العصر الغنائي. في هذه التراتيم نلاحظ ظهور نوع جديد من أنواع الأدب الذي يبدو أقرب الشبه بأدب هوميروس منه بأدب هيسيودوس. أسماء ناظمي هذه التراتيم غير معروفة وإن كانت بعض المصادر القديمة تنسبها إلى هوميروس. وصلتنا قائمة بثلاث وثلاثين ترنيمة، بعضها يتألف من بضع أبيات وإن كانت التراتيم الأربع الرئيسية – ترنيمة ديميتر وترنيمة أبوللون وترنيمة هرميس وترنيمة أفروديتي – يبلغ متوسط عدد أبيات كل منها خمسمائة بيت تقريباً. في القرن الخامس قبل الميلاد يقول المؤرخ توكوديدس إن هوميروس يتحدث عن أعياد ديلوس بالأبيات المأخوذة ἐκ Προοιμίου Ἀπόλλωνος. ثم يذكر بعد ذلك مباشرة بعض أبيات من ترنيمة أبوللون(٥٤). ربما تعني إشارة توكوديدس أن المنشد كان ينشد الترنيمة قبل أن يبدأ في إنشاد أشعار هوميروس(٥٥). وبالتالي فإن هذه التراتيم كانت مقدمات لإنشاد أجزاء من الإلياذة والأوديسيا. إن اسم الإله أو الربة التي يتوجه إليها المنشد في الترنيمة هو الذي يحدد مكان الإنشاد والمناسبة التي ينشد فيها المنشد. لكن هناك من الدارسين من يرفض هذا الرأي(٥٦) مستنداً إلى ما جاء في إحدى قصائد بنداروس حيث يقول إن من ينشد أشعار هوميروس يبدأ بتقديم زيوس Διὸς ἐκ προοιμίου ومن هنا اضطر المنشدون أن ينظموا بعض التراتيم لأنها مختلفة. وهكذا ظهرت التراتيم الهوميرية. على أية حال فإن هذه التراتيم الثلاث والثلاثين ترجع تواريخ نظمها فيما بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد(٥٧).

إن ترنيمة واحدة من تلك التراتيم الثلاث والثلاثين هي التي يمكن أن نجد فيها فقرة لها علاقة بالنقد الأدبي. إنها ترنيمة أبوللون التي يستشهد توكوديديس ببعض أبياتها على أنها من نظم هوميروس(٥٨) والتي قد يرجع تاريخ نظمها إلى

(٥٤) Thucydides, III, 104

(٥٥) Grube, Op. Cit., p.6

(٥٦) Sinclair, Op. Cit., p. 77

(٥٧) Pindar, Nem. Od., II, 1 sqq.

(٥٨) أنظر حاشية رقم ٥٤ أعلاه.

القرن السابع قبل الميلاد . لأول مرة يظهر في هذه الترنيمة الفعل μιμεῖσθαι ويشير إلي المحاكاة أو التقليد الفني أو الأدبي. يقول ناظم الترنيمة : في البدء مجِّدْ أبوللون بالغناء، ثم ليتو، ثم أرتميس رامية السهام. وأنت تتذكر رجالاً ونساءً من العصور الغابرة أنشدْ ترنيمة واثلِجْ صدور معشر الرجال. إنهم يعرفون كيف يقلدون μιμεῖσθαι حديث الجميع ويرقصون علي إيقاع الصنّج. إن كل مشاهد يشعر أنه هو نفسه الذي يغني، يالها من أنشودة جميلة مناسبة (٥٩).

عصـــر الغـــنـاء :

إذا ما تركنا عصر الملحمة حيث كان يستعمل شعراؤه الوزن السداسي نجد أنفسنا وجها لوجه أمام عصر تنوعت فيه أغراض الشعر وبالتالي تنوعت أوزانه. ظهرت أنواع جديدة من الأوزان مثل الوزن الإليجي والوزن الإيامبي والأوزان الغنائية المركبة. في القرن الثامن قبل الميلاد كانت هناك صحوة هائلة لإحياء الموسيقي الأغريقية. ارتبطت هذه الصحوة بتطور عظيم في مجال الأنواع الأدبية المرتبطة بالموسيقي. جاء هذا التطور نتيجة لتأثيرات لودية وفروجية. وهكذا توحدت البراعة اللودية والفروجية في مجال الموسيقي والبراعة الأيونية في مجال اللغة فنشأت أنواع رائعة من الشعر الإليجي والإيامبي والغنائي المركب. هذا بالإضافة إلي أن المجتمع الأغريقي أثناء القرن السابع قبل الميلاد كان يمر بظروف سياسية وتاريخية خاصة. فقد تميز ذلك القرن بأنه كان عصر اضطراب وعدم قناعة حيث تعاون الشعر والموسيقي والرقص معاً للتعبير عن المشاعر الذاتية للفرد في مجال العقيدة والسياسة. فقد وجد أرخيلوخوس – علي سبيل المثال – وسيلة للتعبير عن غضبه في الوزن الإيامبي أفضل من الوزن السداسي ذي الخطوة الهادئة المرحة. إن الخبرة الشخصية والمشاعر الذاتية هي التي أنتجت قصائد الحب عند سافو وأناشيد الحرب عند تورتايوس. كما أن الحس السياسي – الذي لم يكن موجوداً في عصر هوميروس والذي لم يكن ظاهراً بوضوح في عصر هيسيودوس – أصبح الأساس الذى قامت عليه أشعار مولون الآثيني المعتدل وأشعار ثيوجينيس الميجاري الثائر.

هكذا نشأ الشعر الغنائي بنوعيه بين الأغريق، الشعر الفردي ويمثله سافو والكايوس وسولون وثيوجينيس وغيرهم، والشعر الجماعي ويمثله الكمان

(٥٩) Hymn to Apollo, 158 sqq.

وستسيخوروس وأبيكوس وسيمونيديس وبنداروس وغيرهم.

في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد - عصر الغناء عند الأغريق - وصل الشعر الشخصي إلي أعظم مراحل تطوره. لكنه أصبح مصدر إحباط لدارسي الأدب، إذ أن عجلة الزمن قد أتت علي أغلب إنتاج ذلك العصر، فلم يصلنا منه سوي النذر القليل . فإذا كان الشعر الغنائي اليوم مصدر إحباط لدارسي الأدب فإنه مصدر إحباط أكبر بالنسبة لدارسي النقد الأدبي . فلقد تعددت أغراض الشعر وأنواعه لتستطيع التعبير عن المشاعر المتباينة والأحاسيس المختلفة للفرد العادي التي أصبحت في ذلك العصر موضوعاً ملائماً للشعر. فمن المؤكد أن العقل الأغريقي المتأمل الناقد المحلل قد اتجه نحو الشعر إذ أن الكتاب في ذلك العصر كانوا مدركين إدراكاً كاملاً أنهم فنانون. لكن هذا الإدراك يظهر صداه بقدر ضئيل جداً عند بعض الكتاب المتأخرين. ففي نهاية القرن السابع - علي سبيل المثال - قسم الشاعرترباندروس Terpander النوم- Nome وهو نوع من أنواع القصيدة الموسيقية(٦٠) - إلي سبعة أجزاء، وجعل لكل قسم وظيفة خاصة. كما أن الأنواع المختلفة الأخري من الشعر - مثل الترنيمة Hymnos والپايان Paean والبروسوديون Prosodion (أي قصيدة الشكر للآلهة)، والديثورامبوس dithyrambos وأغاني النصر epinicia - كل هذه الأنواع أصبحت دون شك مجالاً للدراسة النقدية - لكننا مع الأسف الشديد لا نجد في النصوص التي وصلتنا من هذه الأنواع أي أثر لنظرية الشعر أو لأي نقد أدبي جاد (٦١).

تعددت المسابقات الأدبية التي كانت مزدهرة منذ عصر هيسيودوس، وأصبحت ظاهرة مألوفة في الأعياد الأغريقية العامة والمحلية. كانت هذه المسابقات تمثل وسيلة من وسائل النشر للإنتاج الأدبي. أغرم الفنانون والأدباء الأغريق - مثلهم في ذلك مثل الرياضيين - بالاشتراك في المسابقات، وعادة ما كانت المسابقات تقام بين الأفراد، وكان التنافس دائماً علي الفوز بجائزة. في ذلك العصر كان الشاعر مازال يستلهم الموسيات والإله أبوللون، لكن بدأ الاهتمام بالتأكيد علي أهمية المهارة أو الصنعة، وبالتالي أصبح الشعر معترفاً به كمهنة مثل باقي المهن. يتحدث سولون في إحدي شذراته التي وصلتنا عن الشعر كمهنة من المهن التي يمارسها الرجال، فالبعض يمارسون التجارة، والبعض يمارسون

---

(٦٠) Smyth, Greek Melic Poets, p. xiv

(٦١) Grube, Op. Cit., pp. 7 sqq.

الملاحة، والبعض تعلموا هبات الموسيات فأصبحوا علي علم بقواعد الحكمة المحببة والبعض الآخر يمارسون مهنة الطب :

ἄλλος Ὀλυμπιαδῶν μουσῶν πάρα δῶρα διδαχθείς
ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος (٦٢)

في الفقرة السابقة نلاحظ أن هبة الآلهة واجبة التعلّم من جانب الشاعر. إن كلمة σοφία تعني البراعة أو المهارة عند هوميروس، لكن تمّ استبدالها فيما بعد بكلمة τέχνη أي فن. من المحتمل أن تكون كلمة ποιητής وكلمة ποίησις قد ظهرتا لأول مرة في هذا العصر لتعني شاعر وشعر علي التوالي. فمن المعروف أن المعني الأصلي للفعل ποιέω هو «أصنع»، واسم الفاعل منه هو ποιητής ويعني الصانع واسم المفعول منه هو ποίησις ويعني الشئ المصنوع. هكذا أصبح الشاعر صانعاً والشعر مصنوعاً ولم يعدْ مجرد إلهام كما كان من قبل، وهكذا أيضا حلت كلمة ποιητής بدلاً من كلمة ἄοιδος للدلاله علي الشاعر . لكن كلمة ποιητής بهذا المعني الأخير لا ترد فيما وصلنا من الشذرات الباقية لهذا العصر، وإن كان بعض الدارسين يلاحظون أنها وردت لأول مرة بمعني شاعر عند هيرودوتوس ثم ظهرت بعد ذلك عند أريستوفانيس(٦٣).

في عصر الغناء وصل الشعر إلي مكانة حيوية هامة. أصبح تعليم الشعر والموسيقي من أهم المواد الدراسية. أصبح الشاعر معلماً وبالتالي أصبح مسئولاً مسئولية كاملة عن التأثير الاجتماعى والأخلاقى الذى يحدثه بأشعاره . لم تكن الآلهة الألومبية تهتم اهتماماً كبيراً بأخلاقيات أفراد البشر، بل كان أهتمامهم الرئيسي منصباً علي تأدية الشعائر الدينية إليهم بالإضافة إلي المقتضيات التقليدية التي من الواجب أن يتبعها أفراد البشر مثل حسن الضيافة واحترام الوالدين والتكفير عن جرائم القتل والوفاء بالعهد. لم تكن هناك خطب في الوعظ والارشاد داخل المعابد، لذلك لجأ الرجل الأغريقي إلي الشعراء ليرشدونه إلي معرفة خير السبل التي يتبعونها في الحياة. ولما كان الأغريق يرون في الشاعر معلماً للرجال فقد كان من الطبيعي أن يبدأ النقد للشعر نقداً أخلاقياً. وكلما ارتقت مفاهيم البشر عن آلهتهم اتجهوا مباشرة نحو نقد ما جاء عند هوميروس بشأن سلوكيات الآلهة. هكذا نشأ ما يسميه أفلاطون «الصراع القديم بين الشعر والفلسفة»(٦٤).

(٦٢) Solon, Frag. 13, 51 - 52.

(٦٣) Sikes, Op. Cit., p.4.

(٦٤) Plat. Rep., 607 b، أنظر ص١٠٧ أدناه .

إن أول بارقة نقدية تنطلق من خلال الشذرات القليلة الباقية من الشعر الغنائي نجدها في فقرة للشاعر الفيلسوف كسينوفانيس Xenophanes بالقرب من نهاية القرن السادس قبل الميلاد(٦٥). يتهكم كسينوفانيس علي الصورة الناسوتية للآلهة واللوم الذي يلقيه هوميروس في ملحمتيه عليهم(٦٦). يقول كسينوفانيس : إن الرجال العاقلين يجب عليهم أن ينشدوا عن الآلهة روايات ذات فأل حسن وألفاظ طاهرة لا أن يتحدثوا عن معارك التياتن والعمالقة والقناطير، تلك الخرافات التي ابتكرها الأقدمون(٦٧). ثم يواصل كسينوفانيس نقده قائلاً : إن كلاً من هوميروس وهيسيودوس ينسب إلي الآلهة كل ما يجلب عليهم العار والشنار : السرقة والزنا والخداع(٦٨).

أما هيراكليتوس - زميل كسينوفانيس - فإنه يوجه نفس النقد الأخلاقي إلي شعراء الملاحم(٦٩). إن هيراكليتوس أول من يعلن صراحة أن الشاعر هيسيودوس هو معلم الغالبية العظمي من الرجال διδάσκαλος δὲ πλεíστων (٧٠)

إن هذا الاهتمام بتأثيرات الشعر الأخلاقية والأجتماعية لهو تصرف طبيعي من جانب الأغريق، بل إنه تصرف ضروري لابد منه في مجتمع يتمتع فيه الشعر بقوة اجتماعية هائلة. إنه يصبح «مغالطة أخلاقية» في النقد عندما تختلط الحدود الأخلاقية بالحدود الفنية. وسوف نلاحظ فيما بعد أن النقاد الأغريق غالباً ما كانوا يخلطون بينهم. من ناحية أخري فإن نظرية الأدب التي تتجاهل مسئولية الفنان تجاه المجتمع نظرية منقوصة غير كاملة. إن نظرية «الفن للفن» يمكن أن تسود فقط في مجتمع يكون فيه الشعر قد أصبح بلا تأثير علي المجتمع. من المؤكد أن جميع النقاد الأغريق كانوا يهتمون بتأثير الأدب علي أخلاقيات المجتمع وتعليمه.

بندار وس

من أشهر شعراء الشعر الجماعي الذي وصلت إلينا في أشعاره ملاحظات خاصة بالنقد الأدبي بنداروس. ولد بنداروس في مدينة كينوسكفالاي

(٦٥) Jaeger, Op. Cit., pp. 169 - 171

(٦٦) Atkins, Op. Cit., Vol I, p. 14; Blamires, History of Literary Criticism, p. 2

(٦٧) Xenophanes, Frag. 1 (Deils).

(٦٨) Idem, Frag. 11. cf. frags. 14; 15; 32; 34.

(٦٩) Heraclitus, frag., 40 ; 42 (Diels).

(٧٠) Idem. Frag. 57

Cynoscephalae بالقرب من مدينة طيبة في عام ٥٢٢ ق.م. تقريباً. إنحدر من أسرة عريقة معروفة، أسرة أيجيداي Aegidae . بالرغم من أن الأهمية السياسية للأسر الأريستقراطية كانت قد تقلصت في الدويلات الإغريقية إلا أنها ظلت ذات تأثير ملحوظ في مجال الدين وأثناء الأحتفالات الدينية والمباريات المرتبطة بها (٧١). لقد استطاعت عبقرية بيسستراتوس إلي حد كبير أن تجعل الدين في متناول الطبقة الشعبية، وأن تنتشر أفكار دينية جديدة في الأراضي الأغريقية، لكن ديانة الآلهة الأولومبية العظمي وخاصة ديانة زيوس وأبوللون قد ظلت بالنسبة للأسر العريقة الديانة الرسمية للدولة والتي يجب الحفاظ عليها لأسباب وطنية، وكان لكهنة هذه الديانة الحق في أن يتوارثوا مراكزهم جيلاً بعد جيل. إن هذه النزعة الأريستقراطية لم تكن تقل في تأثيرها عن النزعة الديمقراطية، وظلت الأسر الأريستوقراطية العريقة مترابطة فيما بينها عبر الولايات الأغريقية المختلفة. لم تكن أسرة بنداروس تنتمي إلي طيبة فقط بل كانت فروعها في اسبرطة وثيرا Thera وقوريناثية Cyrene . تسببت الحواجز السياسية والعداوات العقيمة في القضاء علي ذلك الترابط ولم تستطع وحدة الشعوب الأغريقية إزاء التهديدات الفارسية أن تنقذه أو تعيد إليه الحياة. إن بنداروس يمثل هذه الأريستوقراطية العريقة(٧٢). توارث أعضاء أسرته حق شغل المراكز الكهنوتية، بل إن بنداروس نفسه ربما كان كاهناً للإله أبوللون.

وهب بنداروس نفسه منذ الصغر لنظم الشعر الغنائى. درس في أثينا علي يد لاسوس الهرميوني Lasos من Hermrione، درس أيضاً في وطنه طيبة، ثم كانت علاقته بين الشاعرة الأغريقية كورينا Corinna التي ربما أسدت إليه النصيحة بعد الأخري(٧٣). أدرك بنداروس النجاح وهو في مقتبل عمره. ففي العشرين من عمره كلفته أسرة ثساليه عريقة في لاريسا Larissa – أسرة ألواداي Aleuadae – بنظم قصيدة احتفالاً بفوز أحد الأمراء في مسابقة للجري أثناء الحروب الفارسية عام ٤٩٠ ق.م. وبين عامي ٤٨٠ و٤٧٨ ق.م. وقف وطنه طيبة في جانب الفرس، وليس لدينا ما يؤكد أن بنداروس قد عارض تلك السياسة لكن بعد أنتهاء الحرب عبر بنداروس عن أسفه واستيائه لموقف طيبة ومجّد في إحدي

(٧١) Sinclair, Op. Cit., pp. 132 sqq.
(٧٢) Jaeger, Op. Cit., pp. 204. sqq.
(٧٣) Sinclair, Op. Cit., p. 122.

قصائده انتصارات الأغريق علي الفرس في معركتي سلاميس وبلاتايا(٧٤).

إشتهر بنداروس بغزارة إنتاجه الأدبي. نظم الترنيمات hymnoi ، والديثورامبيات، وأغاني العذاري Partheneia ، وأنا شيد الپايان Paean، والهيبورخيما hyperchemata ، وأناشيد الرثاء وأناشيد الشراب وغيرها. لكن للأسف لم تحتفظ سجلات الزمان من كل تلك الدواوين التي نظمها بنداروس سوي بمجموعة من الشذرات المتفرقة المتناثرة. بالإضافة إلي ذلك فقد وصلتنا كاملة أربع مجموعات من أناشيد النصر – تلك القصائد التي اعتاد بنداروس أن ينظمها احتفالاً بفوز بطل من الأبطال في الألعاب الرياضية. هذه المجموعات الأربع هي: المجموعة البوثية والمجموعة الأسثمية والمجموعة الأولومبية والمجموعة الكورنثية.

أثرت نشأة بنداروس الأريستوقراطية في صياغة آرائه في النقد الأدبي. انتشرت بين ثنايا قصائده بعض الآراء الأخلاقية والفلسفية. دأب دائماً علي أن يعبر عن رأيه فيما يتعلق بالطبيعة وبوسائل فنه ومهنته(٧٥). يري بعض الدارسين المحدثين أنه أول ناقد أدبي أوروبي(٧٦) . يظهر تأثير النزعة الاريستوقراطية علي بنداروس حينما يشارك هيسيودوس في ادعائه بأنه -كشاعر – يباري الملوك.

تظهر في قصائده نزعة كهنوتية حين يتحدث عن نفسه كما لو كان نبياً من عند الموسيات προφήτης τῶν μουσῶν (٧٧). إنه يعلن أنه ملهم من عند الموسيات أو من ربات البهجة والسرور χαρίτες أو من أبوللون أو غيره من الآلهة. لكنه لا يعتبر نفسه مجرد آلة صماء يردد ما يمليه عليه الإله. فالإلهام في نظره حالة إلهام دائم في الشعر وليست حالة طارئة تسيطر علي المنشد أثناء الإنشاد بتأثير من الآلهة. إنه الموهبة الطبيعية التي تخلق في الشاعر منذ ولادته، لكن علي الشاعر أن ينميها فيما بعد ويوجهها الاتجاه الصحيح . في القصيدة الثالثة من مجموعة الأناشيد النيمية يخاطب بنداروس عقله θυμόs ليناشد الموسية

(٧٤) Pindar, Isth. Od. iv, 5, 60 sqq.

(٧٥) Jaeger, Op. Cit., pp. 218 sqq.

(٧٦) Norwood, Pindar, p. 165.

(٧٧) Pindar, Frag. 150 (Sandys).

Μοῦσαν φέρειν لكي تكرم سلالة أياكوس Aeacus(٧٨). يؤكد ظاهرة الأعتزاز بالنفس عند بنداروس حديثه عن نفسه في صيغة المتكلم المفرد وهو مالم يسبقه إليه شاعر آخر في عصر الملحمة أو عصر الإنشاد(٧٩). كما يؤكد نفس الفكرة أيضاً حديث بنداروس إلي قلبه أو روحه ἦτορ (٨٠). إنه فخور بالشعر لأنه واهب الخلود ولأن الكلمات الساحرة التي يصوغها الشاعر تظل باقية حية مليئة بالحياة بعد زوال الأعمال التي دفعت الشاعر إلي الكتابة(٨١). إن موضوع القصيدة هو الذي يدفع الشاعر إلي التفكير والانفعال. يقول بنداروس : إننا سوف لا نمدح مباراة تفوق في جلالها وعظمتها مباريات أولومبيا حيث تغرى الأنشودة الحلوة عقول الشعراء البارعين(٨٢). إن بنداروس يعبر عن قدسية البراعة المادية وعظمة المباريات القومية الرائعة. إنه يكره التقنية والتدريب، فكل شئ في الشعر موهبة طبيعية تولد في الإنسان. لعل ذلك يتفق إتفاقاً تاماً مع نظرته الاريستوقراطية وفلسفته العامة حول الكفاءة الطبيعية(٨٣).

بسبب مفهوم بنداروس العميق لجدارة ادعائه فإنه كان يشعر بقلق شديد حول علاقة الشعر بالحقيقة، سواء كانت حقيقة أخلاقية أو حقيقة تاريخية. كان يشعر بامتعاض شديد نحو الروايات التي يرويها هوميروس عن الآلهة(٨٤). في إحدي قصائده يعبر بطريقة غير مباشرة عن هذا الامتعاض. إنه يصحح رواية يرويها هوميروس تقول إن تانتالوس قد قدم لحم ابنه بلوبس وجبة للآلهة(٨٥)، فيقول في إحدي قصائده : لست أنا الذي يقول إن الآلهة المباركة تأكل لحم البشر، إنني أتحاشي ذلك القول(٨٦). إن بنداروس يعجب كيف يروي أشخاص ملهمون مثل هذه الروايات الزائفة: إن جمال الأنشودة هو الذي يشكل للبشر كل شئ جميل، يضفي وقاراً وجلالاً علي هذه القصص، وغالباً ما يجعل ما هو بعيد عن التصديق

(٧٨) Idem., Nem. Od., III, 26 - 29.

(٧٩) Idem., Olymp. Od., IX, 22 - 28.

(٨٠) Ibid., I, 4; Nem. Od., V, 20.

(٨١) Idem., Nem Od., IV, 2 - 14.

(٨٢) Idem, Olymp. Od., I, 7-9; Nem. Od., IV, 35.

(٨٣) Idem., Nem. Od., III, 40; Olymp . Od., IX, 100; II, 86.

(٨٤) Idem., Olymp., Od 30 - 35.

(٨٥) أنظر كتابنا أساطر أغريقية، جـ١، ص ١١٥ ومابعدها .

(٨٦) Pindar, Olymp., I, 52 - 53.

يمكن تصديقه. إن الأيام المقبلة سوف تكون خير شاهد. إنني أقول إن الإنسان يجدر به أن يروي روايات نبيلة عن الآلهة، وأن يبتعد عما يجلب عليها العار(٨٧). في قصيدة أخري من قصائده يعيب بنداروس علي هوميروس أنه يرفع من قدر أودوسيوس علي حساب أياس فيقول : إن تفاهاته من خلال مقدرة رائعة ذات وقار وبراعته تخدع وتضلل عن طريق القصص، إن أغلب الرجال ذوو قلوب عمياء(٨٨). هكذا يظهر بنداروس مهتماً اهتماماً بالغاً بالتأثير الأخلاقي الناتج عن عدم قول الحقيقة، ويسعي جاهداً لتحقيق الدقة الواقعية .عندما يعدد أفراد قائمة الفائزين أثناء الدورة الأولومبية الأولي يبدو بنداروس وكأنه يشعر أن الإلهام نفسه قد لا يستطيع أن يوصل إلي الحقيقة(٨٩).

لدينا بعض الروايات الطريفة التي تلقي ضوءاً علي اهتمام المفكرين الأغريق بقول الصدق، وتصور الصراع بين الفريق الذي ينادي بمصداقية الشعر والفريق الآخر الذي يري عدم مصداقيته. كما تصور أيضا الصراع الدائم بين الفلسفة والشعر.

يروي بلوتارخوس في هذا الصدد قصة طريفة(٩٠). ذهب سولون لمشاهدة إحدي مسرحيات ثسبس. بعد أن انتهي من مشاهدة العرض ذهب سولون وتحدث إلي ثسبس وسأل إن كان لا يخجل وهو يروي كل ذلك الكذب أمام جمهور كبير من الناس. وعندما أجابه ثسبس أنه ليس هناك عيب في أن تروي أو تمثّل مثل هذه الأحداث أو الأقوال علي خشبة المسرح، ضرب سولون الأرض بقدمه وعصاه وقال : إذا نحن أثنينا علي مثل ذلك النوع من الكذب وقدّرناه بهذه الطريقة فإننا سوف نجده في عقود العمل التي نبرمها.

من المعروف أن سولون مات عام ٥٦٠ ق.م بينما عرضت أولي مسرحيات ثسبس عام ٥٣٥ ق.م . وبالتالي فإن من المؤكد أن رواية بلوتارخوس السابقة رواية خيالية . لكن بالرغم من ذلك فإنها تكشف عن حقيقة تاريخية ظلت قائمة عبر العصور التالية. إنها ترمز إلي حقيقة الصراع الدائر بين الشعر والفلسفة. وعندما يواصل بلوتارخوس حديثه فإنه يعبر بطريق غير مباشر عن فكرة الإيهام

(٨٧) Idem., Olymp. Od., IX, 35 - 39

(٨٨) Idem., Nem. Od., VII, 22.

(٨٩) Idem., Pyth. Od., IV, 279.

(٩٠) Plutarch, De Audiendis Poetis, 15 D.

المسرحي برواية أخري. يقول بلوتارخوس : سُئل سيمونيديس ذات مرة لماذا يكون الثساليون هم الشعب الوحيد الذي لا تستطيع أن تخدعه؟ فأجاب سيمونيديس : لأنهم أغبياء بالنسبة لي جداً لدرجة أنني لا استطيع أن أخدعهم. ثم يواصل بلوتارخوس معلقاً : قال جورجياس إن الدراما خدعة، وإن مَنْ يخدع أفضل ممن لا يخدع، وإن منْ يخْدَع أكثر حكمة ممن لا يُخدع. هكذا عبر بلوتارخوس عن الهموم التي كانت تقلق بنداروس حول مصداقية الشعر والتي سوف يكون لنا عودة إليها فيما بعد عند دراسة آراء أفلاطون النقدية.

بعد ذلك الأستطراد الضروري لشرح طبيعة الصراع الطويل القديم بين الشعر والفلسفة حول مصداقية الشعر أو عدم مصداقيته نعود مرة أخري لنستكمل آراء بنداروس النقدية. إن بنداروس يتحدث عن القاعدة أو القانون في نظم قصائده، ويبدو أنه يعتبره قانونا أو قاعدة خاصة به دون غيره من الشعراء(٩١). يرتبط هذا القانون بالإيجاز وبتحديد طول القصيدة أو زمنها حسب رغبته وبحاجته لأن يترك أشياء بعينها دون أن يقولها. وقبل كل ذلك فإن هذا القانون يرتبط بجزء القصة التي يريد الشاعر أن يصورها. إن بنداروس يري أن مثل هذه الخصائص قد لا يفهمها إلا قليل من الشعراء، وأنها تعتبر تجديدا في مجال نظم الشعر. ويري بعض الدارسين المحدثين(٩٢) أن بنداروس كان يناقض الشاعر ستسيخورس الذي عاش قبله والذي يقارنه الناقد الروماني كوينتيليانوس بهوميروس. لقد ابتكر بنداروس القصيدة المختصرة. إنها قصيدة مختصرة ليس لأن ناظمها يحذف بعض أجزائها، لكنها مختصرة بأسلوب جيد من أساليب تناول الرواية. فبدلاً من أن يروي بنداروس القصة الكاملة بالتفصيل بالأسلوب المعهود الذي ورثه ستسيخوروس عن هوميروس فإنه يختار جزءاً مميزاً من القصة وينمقه بتفاصيل تصويرية وتعليقات أخلاقية مباشرة ويعطيه بناءً دراميا وذروة. وهكذا يمكن القول إن بنداروس هو مبتكر الدراما الموسيقية.

سواء أكان رأي هؤلاء الدارسين صادقاً أو بعيداً عن الصدق، فإن من الواضح أننا نجد في بنداروس شاعراً ناقداً، يدقق فى تقنيات فنه. قد لا ينفرد بنداروس بهذه الصفات دون غيره. ففي بدايات القرن الخامس قبل الميلاد نجد بعض التعليقات الحية والملاحظات النقدية عند غيره من الشعراء. من بين هؤلاء

(٩١) Atkins, Op. Cit., Vol. I p. 16.

(٩٢) Norwood, Pindar, pp. 169 - 170

الشعراء سيمونيديس الذي قيل إنه نقد قصائد بنداروس التي نظمها أثناء شبابه وأن بنداروس قد رد علي ملاحظات سيمونيديس في البيت السابع والأربعين من القصيدة التاسعة من المجموعات الأولمبية. كما يروي بلوتارخوس[٩٣] كيف انتقدت الشاعرة كورينا بنداروس أثناء شبابه وكيف لامت عليه أنه لم يستخدم الأساطير في قصائده، وكيف أن الشاعر الشاب اتبع نصيحتها ونظم قصيدة مليئة بالأساطير، فابتسمت الشاعرة كورينا وقالت له : يجب علي الشخص أن يبذر الحبوب بيده لا بالجوال. فإذا كانت رواية بلوتارخوس صادقة فإنها تكون دليلاً قاطعاً علي أن كورينا – شأنها في ذلك شأن بنداروس وسيمونيديس – كانت شاعرة ناقدة، وأن النقد الأدبي كان جزءاً هاماً من وظيفة الشاعر الأغريقي.

هناك رواية أخري يرويها بلوتارخوس عن سيمونيديس[٩٤]. يقول سيمونيديس إن فن الرسم شعر صامت بينما الشعر رسم ناطق، لأن الأحداث التي يصورها الرسام علي أنها تحدث فإن الكاتب يرويها ويسجلها علي أنها قد حدثت[٩٥] . يستخدم الرسام الألوان والأشكال بينما يستخدم الكاتب الكلمات والجمل. إن الاثنين يصوران δηλοῦσι نفس الشئ لكنهما يختلفان في المواد التي يستخدمانها والأسلوب الذي يتبعانه في المحاكاة. إن كلاً منهما يهدف إلي نفس الغرض. إن المؤرخ الأفضل هو الذي يجعل روايته مثل صورة حية عن طريق الوصف التخيّلي لشخصياته وعواطفهم وسلوكهم. ويمكن أن نضيف هنا أيضا الملاحظة النقدية التي يبديها المؤرخ الأغريقي هيرودوتوس[٩٦]. يلاحظ هيرودوتوس أن قصيدة القبرصية ليست من نظم هوميروس لأن رحلة باريس من اسبرطة إلي طروادة أقصر بكثير، ولأن هوميروس كان يعلم قصة بقاء هيلينا في مصر لكنه لم يذكرها لأنه وجدها غير ملائمة للنظم الملحمي. إن هذه الملاحظة تثير قضية هامة في مجال النقد الأدبي وهي قضية الملاءمة الأدبية.

(٩٣) Plutarch, De Glor. Athen., 347 F.

(٩٤) Ibid., 346 F.

(٩٥) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 17.

(٩٦) Herodotus, II, 116.

المســـــرح :

التراجـيديا :

أول عرض مسرحي أغريقي سجله التاريخ هو ذلك العرض الذي قدمه في أثينا الشاعر ثسبس Thespis في عام ٥٣٥ ق.م. أثناء حكم الطاغية بيسستراتوس. كان ذلك العرض خليطا من الشعر الكورالي والشعر الإنشادي الأيوني الإيامبي والتروخي . بعد زوال حكم بيسستراتوس حضر من فليوس Phlius إلي اثينا براتيناس Pratinas مبتكر المسرحية الساتورية. ثم ظهر فرونيخوس الذي حصل علي الجائزة الأولي في عام ٥١١ ق.م. كان فرونيخوس معاصراً للشاعر الغنائي بنداروس والشاعر التراجيدي أيسخولوس وإن كان يكبرهما قليلاً. يشبه الشاعر الكوميدي أريستوفانيس حلاوة أشعار فرونيخوس بحلاوة الشهد(٩٧)، وإن كان يأخذ عليه بساطة الحدث(٩٨) . في بداية عهد التراجيديا كان يقوم بالتمثيل ممثل ὑποκριτής واحد، ثم ازداد العدد إلي اثنين علي يد أيسخولوس، ثم أصبح ثلاثة علي يد سوفوكليس. وتوقف عند هذا العدد حتي نهاية عهد التراجيديا. تحتفظ المصادر القديمة بعدد ضخم من أسماء شعراء التراجيديا، لكن السجلات التاريخية لم تحفظ أعمالاً تراجيدية سوي لثلاثة فقط هم أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. لذلك أطلق مؤرخو الأدب علي ثلاثتهم لقب الشعراء التراجيديين العظام . كتب كل منهم ما بين تسعين ومائة مسرحية لم يصلنا منها سوي سبع تراجيديات لكل من أيسخولوس وسوفوكليس وسبع عشرة ليوريبيديس. بالتالي فإن النذر القليل الذي وصلنا كاملاً من التراث التراجيدي قد لا يسمح للدارسين معرفة آراء هؤلاء الشعراء في مجال النقد الأدبي معرفة تامة. ومع ذلك فلابد لنا أن نتوقف قليلاً أمام هؤلاء الشعراء التراجيديين عسي أن نفوز ببضع ملاحظات نقدية سواء عن طريق دراسة تراجيدياتهم أو الأحداث التي مرت بهم أثناء حياتهم أو ما قيل عنهم وعن فنهم في المصادر القديمة اللاحقة.

ولد أيسخولوس في قرية إليوسيس في منطقة أتيكا عام ٥٢٥ ق.م. أثناء العقد الثاني من عمره تم القضاء علي حكم الطغاة علي يد كليسثنيس الذي أعاد بناء الدولة الأثينية وأرسي دعائم الديمقراطية. لكن سرعان ما وجدت الدولة الأثينية القوية الصاعدة نفسها متورطة في مهمة من أخطر المهام التي كان عليها

(٩٧) Aristophanes, Birds, 748 sqq.

(٩٨) Idem., Frogs, 910 sqq.

أن تمارسها، إذ كان عليها أن تدافع عن نفسها وعن حليفاتها ضد الهجمات الفارسية الشرسة. هزمت القوات الأثينية جيوش الملك الفارسي دارا في معركة ماراثون البرية. بعد ذلك بعشر سنوات أو بإحدي عشر حطم الآثينيون الأسطول الفارسي في معركة سلاميس البحرية. اشترك الشاعر التراجيدي أيسخولوس جندياً مسلحاً في هذه المعارك، ثم عاش بعد ذلك حوالي أربعين عاماً كتب خلالها أكثر من تسعين مسرحية كانت سبباً في تخليد اسمه كواحد من أعظم شعراء التراجيديا في العالم القديم والحديث. ومع ذلك قبل أن يموت أوصى بأن تكتب علي قبره هذه المرثية : أيسخولوس بن يوفوريون، آثيني، يرقد هنا في هذا القبر. مات في مدينة جيلا. إن سهل ماراثون والميديين ذوي الشعر المرسل يستطيعون أن يقولوا مَنْ هو. لم يكن أيسخو لوس فخوراً بكونه أديباً بقدر ما كان فخوراً بكونه محارياً. هناك فارق شاسع بين إحساس كل من هوميروس وهيسيودوس وبنداروس بسمو مكانه الأديب وبين نظرة أيسخولوس إلي نفسه كأديب. لعل ذلك يرجع إلي الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها أيسخولوس.

يقول أرسطو في كتاب فن الشعر إن أيسخولوس هو أول من جعل عدد الممثلين اثنين. إنه قلل من أهمية دور الكورس ومنح المكانة الأولي للحوار. ثم أضاف سوفوكليس الممثل الثالث وابتكر المناظر(٩٩). إن تقرير أرسطو يجعل من كل من أيسخولوس وسوفوكليس شاعراً ناقداً. فالتطور الذي طرأ علي التراجيديا الأغريقية لم يكن وليد الصدفة، بل جاء نتيجة فحص كل شاعر لأعمال غيره من الشعراء ونقدها، وبدلاً من التعليق الأدبي عليها فإنه حاول أن يتفادي ما يراه فيها من مثالب. يؤكد صحة هذا الرأي مقولة أخري لأرسطو حيث يقول : قال سوفوكليس إنه قد جعل شخصياته كما يجب أن تكون بينما جعل يوريبيديس شخصياته كما كانت(١٠٠) . إن هذه المقولة تؤكد أن لكل من الشاعرين نظرية خاصة بشأن الهدف من التراجيديا. فالأول قصد أن يكون مثالياً بينما قصد الثاني أن يكون واقعياً.

يروي أثينايوسAthenaeus أن أيسخولوس يقول عن تراجيدياته إنها «شرائح معدة من مائدة هوميروس العظيمة(١٠١)

(٩٩) Arist., Poet., 1449 a 15.

(١٠٠) Ibid., 1460 b 35

(١٠١) Athenaeus, 8, 347 e

τὰs ἑαυτοῦ τραγωδίαs τεμάχη εἶναι τῶν

῾Ομήρου μεγαλῶν δείπνων ....

هكذا يعترف أيسخولوس أنه قرأ هوميروس وأحس ما فيه من محاسن ومثالب، ثم اختارما يتفق مع غرضه كشاعر تراجيدي، ثم أعده إعداداً يناسب طبيعة التراجيديا. ربما يكون أيسخولوس قد أراد أن يعبر عن أنه مدين بالفضل لهوميروس، وكان فضل هوميروس عليه عظيماً. لقد أثبت هوميروس أنه قادر علي أن يجعل من روايته عملاً دراميا. إن أكثر من نصف الإلياذة والأوديسيا أحاديث مباشرة لدرجة أن أجزاء كثيرة من الملحمتين يمكن أن تؤدي علي خشبة المسرح دون إجراء تعديلات تذكر. لقد صدق من أطلق علي هوميروس لقب سيد التراجيديا(١٠٢).

ἐπισκεπτέον τήν τε τραγωδίαν καὶ τὸν

ἡγεμόνα αὐτῆs"Ομηρον

فالتراجيديا تجمع بين نوعين من الشعر نجح الأغريق إلي حد كبير في تطويرهما، هما الشعر الملحمي الدرامي والشعر الغنائي. وبالطبع كان شعراء التراجيديا مدركين تماماً لهذه الحقيقة.

ليس من السهل – كما ذكرنا من قبل – استخراج ملاحظات نقدية من العدد القليل الذي وصلنا من التراث التراجيدي، لكن هناك بعض الإشارات العابرة والتلميحات الذكية التي يمكن ذكرها في هذا الصدد. عندما يتناول أكثر من شاعر واحد نفس الموضوع فإن من السهل علي مؤرخ النقد الأدبي أن يكتشف وجود بعض التلميحات أو الملاحظات النقدية. يظهر ذلك واضحاً مرتين علي الأقل في تراجيديات يوريبيديس التي وصلتنا كاملة(١٠٣)

كتب أيسخولوس تراجيديا بعنوان السبعة ضد طيبة. في هذه التراجيديا يهاجم بولونيكيس طيبة ليسترد العرش الذي اغتصبه شقيقه إتيوكليس. وعندما تصل أنباء الهجوم إلي إتيوكليس فإنه يلقي خطاباً طويلاً يستغرق فترة طويلة من الزمن حيث يذكر قائمة بأسماء القادة ومعداتهم، ويحدد البوابة التي يذهب إليها

(١٠٢) Plato, Rep. 598 d.
(١٠٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 21.

كل قائد وماذا عليه أن يفعل، ثم يقرر هو أن يذهب للدفاع عن البوابة التي يهاجمها شقيقه[١٠٤]. بالطبع يستغرق إلقاء خطاب بولونيكيس زمناً طويلاً لا يتناسب مع الإيقاع السريع للموقف الدرامي. فالعدو علي الأبواب، والمدينة مهددة من كل جانب، لذا كان علي إتيوكليس أن يختصر في حديثه ويسرع نحو ميدان القتال. وهذا هو ما فعله الشاعر التراجيدي يوريبيديس في تراجيديا الفينيقيات التي تتناول نفس الموضوع. فعندما يعلم إتيوكليس بالهجوم ينطلق قائلاً : إن ذكر اسم كل شخص سوف يستغرق وقتاً طويلاً، والأعداء علي الأبواب، سأذهب حتي لا نصل متأخرين[١٠٥]. قد لا يخفي علي دارس النقد الأدبي هنا أن يوريبيديس ينقد بطريقة مباشرة زميله الأكبر أيسخولوس ويعيب عليه بطء الإيقاع في الوقت الذي يجب أن يكون فيه سريعاً. يبدي يوريبيديس ملاحظته النقدية علي نفس المشهد الأيسخولي في تراجيديا أخري من تراجيدياته بعنوان المستجيرات علي لسان الملك ثسيوس أثناء خطاب للملك أدراستوس[١٠٦].

في مسرحية حاملات القرابين لأيسخولوس تقدم الكترا القرابين إلي روح والدها أجاممنون. إنها تنتظر عودة شقيقها أورستيس لينتقم من والدتها لوالدها. أثناء تقديم القرابين تلاحظ الكترا وجود بعض آثار أقدام وخصلة شعر علي قبر والدها. هنا تؤكد أن أخاها أورستيس قد عاد[١٠٧]. في التراجيديا التي تتناول نفس الموضوع والتي كتبها يوريبيديس تحت عنوان الكترا[١٠٨] يري المربي الشيخ آثار أقدام وخصلة شعر وقطعة من نسيج فيعتقد أن أوريستيس قد عاد. ويعلن اعتقاده علي الكترا التي تستبعد صحة اعتقاده قائلة : إنك أيها الشيخ تقول كلمات لا تليق برجل كريم. تعتقد أن أخي الجسور قد يأتي خلسة خوفاً من أيجيسثوس. ثم كيف يمكن أن تتشابه خصلة شعر بخصلة أخري. هذا مستحيل. إن أخي شاب رياضي نبيل النشأة وذلك (أيجيسثوس) قاتل مخنث. لا يمكن أيها الشيخ أن تكون خصلة شعر مثل أخري بالرغم من أن صاحبيها من نسل واحد[١٠٩]

(١٠٤) Aesch., Seven, 375 - 676.
(١٠٥) Eurip. Phoen., 751 - 753.
(١٠٦) I dem., Supp., 849 - 851
(١٠٧) Aesch., Choeph., 167 sqq.
(١٠٨) Ehrenberg, Op. Cit., p. 296
(١٠٩) Eurip., Elec., 524 - 531.

لكن هناك بعض إشارات نقدية غير مباشرة يبديها يوريبيديس في تراجيدياته. في تراجيديا أندروماخي يستنكر الكورس أن يجمع الرجل في الفراش بين زوجتين أو أن يكون في الدولة حاكمان، كما أنه ليس من الأفضل أن يشترك في نظم قصيدة واحدة شاعران(١١٠). إذا ما رجعنا إلي تفاصيل حياة الشاعر يوريبيديس فسوف نكتشف أن بعض المصادر القديمة قد اتهمته بأنه لا ينظم أشعار تراجيدياته وحده بل بمساعدة شخص آخر يعاونه في ذلك. لعل يوريبيديس يكون هنا في موقف الدفاع عن نفسه فيرد علي ذلك الاتهام ويفنده بطريقة غير مباشرة. ونعود مرة أخري إلي تراجيديا المستجيرات لنفس الشاعر حيث يعبر يوريبيديس عن رأيه علي لسان الملك أدراستوس عن الحالة النفسية للشاعر وعلاقتها بالشعر، إذ يري أدراستوس أن المنشد يجب أن يكون منشرح الصدر إذا ما أراد أن ينظم شعراً ، فإذا لم يكن كذلك وكان مثقلاً بالهموم فإنه لن يستطيع بشعره إن يشرح صدورالآخرين(١١١).

ترجع تواريخ التراجيديات الأغريقية التي وصلتنا إلي فترة تبلغ حوالي سبعين عاماً أثناء القرن الخامس قبل الميلاد. هناك اختلافات جوهرية بين كل تراجيديا وأخري من ناحية الشكل والمضمون مثل تقليل أهمية دور الكورس، ورسم شخصيات أكثر عمقاً، وازدياد قدر الواقعية. تعكس بعض هذه الاختلافات النظرة العامة للمجتمع الأثيني الذي كان يتغير بسرعة فائقة. إن كلا من شعراء التراجيديا الثلاثة يصور بطريقة أو بأخري مرحلة مختلفة من الفكر والمشاعر. يصور أيسخولوس السنوات الأولي من القرن الخامس حيث كان النمو الثقافي يفرض ضرورات جديدة قوية علي مناخ العقائد القديمة. إنه يصور المسئولية الجديدة التي فرضت نفسها مع ظهور الإحساس بعدم الخوف من الفرس. كان سوفوكليس يصغر أيسخولوس بحوالي ثلاثين عاماً، لذا فإنه قضي أواسط سنوات عمره في عصر بريكليس – ذلك العصر العظيم الذي تميز بالتوسعات السياسية والإحساس بالتفاؤل. أما يوريبيديس فإنه يصور جيل الحروب البلوبونيسية، عصر السوفسطائيين، عصر الأفكار الجديدة والشك وظهور الدراسات النفسية والإنسانية. كان يصغر سوفوكليس بحوالي خمسة عشر عاماً فقط ومات قبله بعام واحد، لكنه مع ذلك يصور مناخاً متأخراً من التفكير. تؤكد بعض المصادر القديمة أن الأغريق كانوا مدركين لتلك

---

(١١٠) Idem., Androm., 469 - 478.

(١١١) Idem., Supp., 180 - 183.

الاختلافات، علي رأس تلك المصادر يأتي الشاعر الكوميدي أريستوفانيس[١١٢]. لم يكن الشعراء التراجيديون الثلاثة فقط يدركون تمام الإدراك تلك الاختلافات، بل كان المشاهدون أيضاً. كان الجميع يدركون أن تلك الاختلافات إنما هي آراء ونظريات يعتنقها كل منهم ويناقشها في أعماله.

كان الجميع يدركون أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة يتأمل في شعره، وإن كان أيسخولوس أقلهم تأملاً بينما كان يوريبيديس أكثرهم. هكذا يمكن أن نستشف من هذه الاختلافات وجود إحساس نقدي لدي كل منهم وخاصة عندما يشترك ثلاثتهم في تناول موضوع واحد مثلما حدث في حاملات القرابين لأيسخولوس والكترا لكل من سوفوكليس ويوريبيديس.

الكوميديا :

عندما تذكر الكوميديا الأغريقية يذكر أريستوفانيس. ليس معني ذلك أن أريستوفانيس هو الشاعر الأغريقي الوحيد الذي كتب كوميديا، بل لأنه الكاتب الكوميدي الأغريقي الوحيد الذي وصلتنا من أعماله مجموعة لا بأس بها كاملة من الكوميديات[١١٣]. من بين شعراء الكوميديا الأوائل خيونيديس Chionides وماجنيس Magnes اللذان مارسا الكتابة في الفترة التي تلت معركة سلاميس عام ٤٨٠ ق.م.يليهما في الترتيب الزمني الشاعر الكوميدي كراتينوس Cratinus وإن كان يفوقهما في الشهرة. إزدهر كراتينوس في الفترة من ٤٥٣ إلي ٤٢٣ ق.م. عارض كراتينوس آراء السوفسطائيين في الموسيقي وعارض كل ما هو أغريقي علي طول الخط. بالإضافة إلي هؤلاء حفظ لنا التاريخ أسماء شعراء كوميديين آخرين مثل كراتيس Crates وفيريكراتيس Pherecrates . كما حفظ أيضا أسماء بعض الشعراء الكوميديين الذين عاصروا أريستوفانيس مثل يوبوليس Eupolis وفرونيخوس وأفلاطون الكوميدي. أمام كل هؤلاء الشعراء الكوميديين وغيرهم يقف الشاعر الكوميدي أريستوفانيس عملاقاً يحجب خلفه كل شعراء الكوميديا السابقين واللاحقين[١١٤].

---

(١١٢) أنظر ص٤٤ أدناه.

(١١٣) Sinclair, Op. Cit., pp. 289 sqq.

(١١٤) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 24 sqq.

ولد أريستوفانيس في عام ٤٤٦ ق.م. تقريباً ومات عام ٣٨٦ ق.م. تقريباً. بدأت الحروب البلوبونيسية وهو في الخامسة عشر من عمره، فلجأت أسرته إلي جزيرة أيجينا Aegina . لكنه لم يستمر هناك بل عاد إلي أثينا بعد فترة قصيرة . بدأ حياته الأدبية في سن مبكرة وسرعان ما أصبح أشهر شعراء الكوميديا في عصره ولم يكن قد بلغ الأربعين من عمره. كتب حوالي أربعين كوميديا لم تصلنا منها سوي إحدي عشرة فقط. يقول أريستوفانيس عن نفسه إنه ابتكر شكلاً جديداً من أشكال الكوميديا، كوميديا الموقف الرائعة وكوميديا النقد الإجتماعي التهكمي اللافتة للنظر(١١٥) . لم يتردد أريستوفانيس في الهجوم علي حماقات الأفراد، لكن الفكرة الرئيسية لكوميدياته العظيمة تدور حول المجتمع الأثيني . فقد عالج في كوميدياته استغلال أثينا لحلفائها وفكرة الحرب والسلام واهتمام أثينا الزائد عن الحد في مجال القضاء والتقاضي ومكانة المرأة في المجتمع وغيرها من الموضوعات العامة التي كان يهتم بها الشعب الأثيني اهتماماً بالغاً. كانت براعة أريستوفانيس وأسلوبه في كتابة الكوميديا لا يختلفان عن براعة يوريبيديس وأسلوبه في كتابة التراجيديا. ولقد صاغ الشاعر الكوميدي المعاصر كراتينوس في حديثه عن أريستوفانيس – فعل εὐριπιδαριστοφανίζειν أي يكتب بأسلوب كل من يوريبيديس وأريستوفانيس معاً. ولعل عبارة كراتينوس تؤكد أن أريستوفانيس كان معجباً بأسلوب عدوه اللدود يوريبيديس ويقلده حتي أثناء هجومه عليه.

قد يثير الدهشة أن نبحث عن ملاحظات نقدية في مجال النقد الأدبي بين ثنايا أعمال كاتب مسرحي كوميدي(١١٦). إذ اعتاد كتاب الكوميديا في أغلب العصور مناقشة موضوعات اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية. لكن طبيعة الشعب الأغريقي وموقف أريستوفانيس من عصره هو الذي جعل كوميدياته مليئة بالملاحظات النقدية. إذ كان الشعب الأغريقي علي اختلاف طبقاته ومستوياته الثقافية مهتماً بالأدب والفن. ولم يكن يذهب إلي المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت، بل كانت العروض المسرحية احتفالات قومية يؤمها جميع أفراد الشعب ويشارك فيها ممثلون للولايات الأغريقية المختلفة. ثم كان موقف أريستوفانيس من عصره أيضا من أهم الأسباب التي دفعته إلي ملء كوميدياته بملاحظات نقدية في مجال الأدب. فالأدب كان من أهم الموضوعات التي اهتم بها الأغريق، بينما

---

(١١٥) Aristoph. Clouds, 518 - 562; Knights, 507 - 550

(١١٦) Dorsch, Classical Literary Criticism, p.7.

كان المسرح من أهم فنون الأدب وكان له تأثيره البالغ علي عقلية أفراد الشعب. عاش أريستوفانيس في القرن الخامس قبل الميلاد. ذلك القرن الذي كان مليئاً بالتيارات الفكرية المتباينة والغزوات الثقافية الشرسة. كان هناك صراع شرس بين العادات والتقاليد من ناحية والتيارات الفكرية المستحدثة من جهة أخري. لذلك كان هناك فئتان من المثقفين إحداهما تتمسك بالتقاليد والعادات وتدعو الآخرين إلي التمسك بها وتقف في صمود وعناد لتصد أى فكرة مستحدثة، وثانيتهما ترحب بالأفكار المستحدثة وتنادي بها وتدعو إلي اعتناقها. ومن المعروف أنه حين تصطدم الثقافات وتحتك الآراء وتتباين الأفكار تزدهر الثقافة وتثري الدولة بالمثقفين والأدباء والفنانين. هذا ما حدث بالفعل في أثينا أثناء القرن الخامس قبل الميلاد. تعددت الفئات وتنوعت : فئة الشعراء الغنائيين مثل سافو وألكايوس وسولون وغيرهم، فئة شعراء الكورال وعلي رأسهم بنداروس، فئة كتاب التراجيديا وعلي رأسهم أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، فئة كتاب الكوميديا وعلي رأسهم أريستوفانيس، فئة المؤرخين وعلي رأسهم هيرودوتوس وثوكوديديس، فئة الخطباء وعلي رأسهم ديموسثنيس، فئة السياسيين وعلي رأسهم كليون وكيمون وبريكليس، فئة الفلاسفة وعلي رأسهم سقراط، فئة السوفسطائيين وعلي رأسهم بروتاجوراس وجورجياس وبروديكوس. من بين تلك الفئات المتعددة من كان ينادي بالتمسك بالتقاليد ومن كان ينادي باعتناق الأفكار الجديدة ، وهكذا انقسم المفكرون أيديولوجيا إلي فئتين اثنتين : فئة محافظة وأخري تقدميه.

كان أريستوفانيس من فئة المحافظين لذا دافع في كوميدياته عن مبادئها وهاجم كل من كان يظن أنه من فئة التقدميين. علي رأس الفئة التي مدحها أريستوفانيس القائد السياسي كيمون والكاتب التراجيدي أيسخولوس، بينما كان علي رأس الفئة التي هاجمها القائد السياسي كليون والكاتب التراجيدي يوريبيديس والفليسوف سقراط وجماعة السوفسطائيين. من هنا جاء اهتمام أريستوفانيس بالنقد الأدبي، إذ كان عليه أن يهاجم فئة التقدميين هجوماً يقوم أساساً علي تفنيد آرائهم وكشف زيف أفكارهم. لم تكن كوميديات أريستوفانيس إذن كوميديات لمجرد التسلية أو قتل الوقت بل كانت كوميديات هادفة تهاجم كل جديد في الثقافة والسياسة وتدعو إلي التمسك بالقيم والتقاليد وعادات الأجداد. من هنا كانت كوميديات أريستوفانيس تهتم اهتماماً بالغاً بالشعر والدراما. لذا جاءت مليئة بالتلميحات الأدبية والملاحظات النقدية والأقتباسات الساخرة . بالطبع كان

أريستوفانيس واثقاً في قدرة أفراد الشعب الأغريقي علي إدراك تلك التلميحات وفهم تلك الملاحظات والإعجاب بتلك الاقتباسات(١١٧). وربما ما حدث في كوميديا أريستوفانيس لا يمكن أن يحدث في أي كوميديا معاصرة سواء في الشرق أو الغرب.

هناك كوميديتان تتناولان موضوعات أدبية. أولهما كوميديا النساء في عيد الثسمو فوريا Thesmophoria التي تسخر من الشاعر التراجيدي يوريبيديس. ثانيتهما كوميديا الضفادع Batrachoi التي تصور الصراع بين أيسخولوس ويوريبيديس علي احتلال عرش الدراما في العالم الآخر. هناك أيضا كوميديا ثالثة بعنوان السحب تتناول أفكار السوفسطائيين والفيلسوف سقراط، هذا بالإضافة إلي مشاهد أخري عديدة في كوميدياته الأخري مليئة بالملاحظات النقدية والإشارات الأدبية. إننا بالطبع لا نتوقع أن نجد في أريستوفانيس ناقداً موضوعياً محايداً أو نجد في كوميدياته أحكاماً عادلة(١١٨). لكن ملاحظاته تبدو دقيقة غاية في الدقة وتشكل عدداً من المبادئ النقدية التي تظهر لأول مرة في كوميدياته(١١٩). فلقد كان – علي سبيل المثال – أول من عبر صراحة عن فكرة أن الشاعر معلم. تظهر هذه الفكرة واضحة في قوله علي لسان الشاعر التراجيدي أيسخولوس : يتعلم الأطفال في المدارس لكن الشعراء هم معلمو الكبار(١٢٠). ولعل أريستوفانيس قد أعتنق هذه الفكرة فعلاً واعتبر نفسه معلماً لأبناء عصره(١٢١). لذا لم يتردد في نقد الزعماء السياسيين والقادة العسكريين.

في كوميديا أهل أخارناي Acharnaioi يغامر ديكايوبوليس Dicaiopolis ويعقد معاهدة صلح مع اسبرطه بالرغم من العداء الشديد بينها وبين وطنه أثينا. وعندما يضطر للدفاع عن نفسه فإنه يلجأ إلي المتفرجين في ساحة العرض ويرجوهم ألا يتذمروا أو يشعروا بالضجر عند مناقشة الموضوعات السياسية علي خشبة المسرح الكوميدي(١٢٢). وفي البارباسيس (وهو ذلك الجزء من الكوميديا حيث يتجه الشاعر الكوميدي نحو الجمهور ويتحدث إليهم مباشرة) من نفس

---

(١١٧) Jaeger, Paideia, pp. 333 - 335.

(١١٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 31.

(١١٩) Ibid., p. 29.

(١٢٠) Aristoph., Frogs., 1054 - 1055.

(١٢١) Grube, Op. Cit., pp. 22 sqq.

(١٢٢) Aristoph., Acharn., 498.

الكوميديا يعلن أريستوفانيس أن صراحته ونقده النزيه ونصائحه إنما هي للصالح العام[١٢٣]. بعد ذلك بحوالي عشرين عاماً عندما بدأ أريستوفانيس يشعر بالثقة في نفسه وأنه قد حاز شهرة واسعة في أثينا فإنه يقترح في جرأة بالغة علي الأثينيين أن يجمعوا شتاتهم ويقفوا صفاً واحداً ليصبحوا قادرين علي الدفاع عن مدينتهم بعد أن تفرقوا وتمزقوا إلي جماعات نتيجة للثورات الأوليجاركية[١٢٤]. هكذا استطاع أريستوفانيس أن يجعل من نفسه معلماً لأبناء وطنه في مجال السياسة عن طريق كتابة الكوميديا.

من المعروف أن يوريبيديس كان واقعياً في أغلب تراجيدياته. ألبس شخصياته ملابس متواضعة أو ممزقة بعد أن كان زميله الأكبر أيسخولوس يلبسها الملابس البراقة الفخمة. لقد عرف يوريبيديس في هذا المجال بأنه قد أنزل التراجيديا من السماء إلي الأرض . ففي تراجيديا الكترا – علي سبيل المثال – يجعل الكترا تتزوج من فلاح بسيط ويجعلها أيضا تلبس ملابس متواضعة وتقوم ببعض الأعمال المنزلية المتواضعة . في كوميديا أهل أخارناي يسخر أريستوفانيس من هذا السلوك اليوريبيدي . عندما يريد ديكايوبوليس الدفاع عن نفسه فإنه يحاول أن يثير الشفقة نحوه. ماذا يفعل؟ عليه أن يرتدي ملابس بالية ممزقة. لكن من أين يأتي بها؟ هنا تطرأ علي باله فكرة رائعة وهي أن يستعير بعض الملابس البالية من الشاعر التراجيدي يوريبيديس. يذهب ديكايوبوليس إلي منزل يوريبيديس وينادي عليه[١٢٥] . يخرج إليه الخادم. إن الخادم متأثر بآراء سيده الأدبية. يسأله ديكايوبوليس عن سيده ، يجيبه الخادم قائلاً : إن سيدي بالداخل وليس بالداخل. يعني الخادم بذلك أن سيده موجود بجسده في المنزل، لكنه خارج المنزل بروحه حيث يحلق في مكان آخر ليستلهم ما يكتب. وعندما يظهر يوريبيديس يطلب منه ديكايوبوليس أن يعيره بعض الملابس البالية التي كانت تلبسها إحدي شخصيات تراجيديته القديمة . هنا يعدد أريستوفانيس أكثر من تراجيديا : أوينيوس Oineus أو فوينيكس Phoenix أو فيلوكتيتيس Philoctetes أو بلليرفون Bellerophon وأخيراً يستقر الرأي علي تراجيديا تليفوس Telephus. إن أريستوفانيس هنا ينتقد أسلوب يوريبيديس في رسم الشخصيات. بعد أن يعطي

(١٢٣) Ibid., 630 - 634

(١٢٤) Aristoph., Frogs, 686 - 705.

(١٢٥) Idem., Acharn., 393 - 489.

يوريبيديس إلي ديكايوبوليس مجموعة من الملابس الممزقة يتمادي الأخير في مطالبه فيطلب غطاء رأس ثم عصا ثم وعاء من الصفيح. عندئذ يصرخ يوريبيديس في ديكايوبوليس قائلاً : أيها الرجل، إنك سوف تأخذ التراجيديا بأكملها. يقصد أريستوفانيس هنا أن جميع الشخصيات التراجيدية عند يوريبيديس ترتدي ملابس ممزقة وتستخدم أدوات عتيقة بالية. ليس أريستوفانيس وحده هو الذي اعترض علي أسلوب يوريبيديس، بل هناك نقاد محدثون تأثروا بنقده واعتبروا أن يوريبيديس قد أفسد التأثير التراجيدي أثناء محاولته أن يكون واقعياً(١٢٦).

في كوميديا السحب يوجه أريستوفانيس هجوماً لاذعاً إلي الفيلسوف سقراط. بطل هذه الكوميديا يدعي ستربسياديس، رجل بسيط ساذج عصامي جمع ثروة طائلة بجهده وعرقة. متزوج من امرأة مسرفة أنجبت له ابنا أرعن. نتيجة لتصرفات الزوجة والأبن أصبح الأب مفلساً يطارده الدائنون مع بداية كل شهر قمري. يشير عليه ذووه أن يلتحق بمدرسة سقراط كي يتعلم المنطق المعكوس، وبالتالي يستطيع أن يهرب من دائنيه عن طريق مجادلتهم. يعمل ستربسياديس بالنصيحة ويذهب إلي مدرسة سقراط. لكنه لا يستطيع أن يستوعب ما يدرس له. وهنا يشار عليه أن يرسل ابنه الشاب بدلاً منه. يذهب الشاب، وسرعان ما يتعلم، فإن الشباب قادر دائماً علي استيعاب الأفكار المستحدثة. وبالقرب من نهاية الكوميديا تقوم مناقشة بين الأب والابن فيضرب الإبن والده، وعندما يعترض الوالد يبرر الولد أنه إنما يضربه ليعلمه مثلما كان الوالد يضرب ولده ليعلمه حين كان صغيراً. يحتج الأب علي معاملة الإبن له ويطلب منه أن يستخدم ذلك الأسلوب مع ابنه الذي سينجبه وليس مع والده. فيرد عليه الإبن قائلاً : وما أدراني أني سوف أنجب ولداً، لابد أن أضربك لأعلمك كما كنت تضربني لتعلمني. عندئذ يثور الوالد ستربسياديس ويسرع نحو مدرسة سقراط ويحرقها عن آخرها.

في كوميديا السحب يبدو أن أريستوفانيس لم يكن يقصد سقراط فقط، لكنه كان يقصد فئات أخري من المفكرين(١٢٧). صحيح أن سقراط قد اتُّهم بافساد عقول الشباب ولقي حتفه بسبب هذه التهمة. لكن سقراط لم يكن يستخدم المنطق

(١٢٦) Jebb, The Growth and Influence of Classical Poetry, p.223.

(١٢٧) Ehrenberg, From Solon to Socrates, pp. 371 sqq.

المعكوس، ولم يكن يلبس الباطل لباس الحق كما يصوره أريستوفانيس. إن هؤلاء الكسالي الذين صورهم أريستوفانيس علي أنهم يعبدون السحب ويستخدمون عقولهم هم الفلاسفة، أما الذين يستخدمون المنطق فهم الخطباء والسوفسطائيون. وهكذا نجد أن أريستوفانيس في هذه الكوميديا يهاجم الفلاسفة والخطباء والشعراء المحدثين والسوفسطائيين في شخص سقراط(١٢٨). ولعلنا نحاول أن نتعرف علي السبب الذي جعل أريستوفانيس يفعل ذلك. كان سقراط هدفاً للتسلية والسخرية بين أهل وطنه. وكان من السهل علي أي فرد – حتي الصبية – أن يسخر منه أو يهاجمه، بل إن زوجته كانت دائمة الشجار معه علي الملأ . لكن السوفسطائيين كانوا يتمتعون بنفوذ وسلطان أدبي ولغوي بين الأغريق، بينما كان الخطباء يملكون ألسنة صليطة ولديهم الجرأة علي صد أي هجوم يوجه إليهم. لذا فقد وقع اختيار أريستوفانيس علي شخص سقراط وهاجم فئة الخطباء والسوفسطائيين في شخصه. هكذا استطاع الناقد أريستوفانيس أن ينقد من يشاء دون خوف أو وجل. إن علي ستربسياديس في هذه الكوميديا أن يخضع لاختبارات نحوية وأن يعبد آلهة فلسفية. كما أن المناظرة القوية العظيمة بين المنطق المعكوس والمنطق المعتدل تعكس أصداء لبعض ما يدور في مناقشات بين شخصيات الشاعر التراجيدي يوربيديس. كما أن النقاش بين الأب وولده يأخذ شكلاً عنيفاً عندما يتعلم الابن فيصبح راغباً في الاستشهاد بأبيات من يوربيدس بدلاً من الاستشهاد بأبيات من سيمونيديس المخَضْرم أو أيسخولوس الوقور. لقد أجاد أريستوفانيس في الجمع بين كل هذه العناصر المختلفة للأفكار الجديدة التي كانت تغزو عقول الشباب الآثيني في ذلك الوقت وكانت تتحدي كل التقاليد سواء كانت تقاليد أجتماعية أو سياسية أو دينية أو فنية أو أدبية. ولقد رأي أريستوفانيس نفسه علي حق حين اعتبر يوريبيديس ممثلاً للإلحاد علي خشبة المسرح الكوميدي.

في كوميديا النساء في عيد الثسمو فوريا يهاجم أريستوفانيس الشاعر التراجيدي يوريبيديس هجوماً ساخراً يبعث علي الضحك. لكنه يثير موضوعاً هاماً يتعلق بأسلوب الشاعر في الكتابة المسرحية . من المعروف أن يوريبيديس قد اهتم بدراسة شخصية المرأة . من عناوين تراجيدياته يتضح بجلاء ذلك . من بين عناوين مسرحياته – علي سبيل المثال – ميديا، ألكستيس، هيكوبا، أندروماخي، هيلينا وغيرها. كما أن بعض تراجيدياته تأخذ عناوينها من أفراد الكورس المكون

(١٢٨) Jaeger, Op. Cit., pp. 368 sqq.

من النسوة مثل الفينيقيات، المستجيرات، عابدات باخوس، الطرواديات وغيرها. أما باقي التراجيديات التي وصلتنا والتي لا تحمل عناوين تشير إلي امرأة فإنها تهتم أيضا بالمرأة وتتعرض لسلوكياتها وتصرفاتها مثل تراجيديا هيبولوتوس وتراجيديا إيون وغيرها. فالمرأة إذن هي الموضوع الرئيسي الذي يتناوله يوريبيديس في كل تراجيدياته. ولقد لاحظ أريستوفانيس ذلك فابتكر قصة خيالية موضوعاً لكوميديا النساء في عيد الثسمو فوريا.

الثسموفوريا هو عيد الاحتفال بالربة ديميتر والذي لا يسمح بالاشتراك فيه سوي للنساء فقط. تجتمع النسوة في عيد الثسموفوريا ويناقشن ما يفعله يوريبيديس بالمرأة. لقد كشف الشاعر التراجيدي كل ما يدور في صدر المرأة من خفايا، وعرض مالم يكن من الواجب أن يعرضه علي خشبة المسرح بشأن المرأة. لذلك تقرر النسوة قتله. تصل أنباء المؤامرة النسائية إلي يوريبيديس فيقرر أن يرسل إليهن من يتجسس عليهن تمهيداً لإحباط المؤامرة. إن مجرد ابتكار هذه القصة الخيالية الساخرة ليست سوي ملاحظة نقدية بارعة من جانب الشاعر الكوميدي أريستوفانيس الذي دأب علي ابتكار قصص خيالية موضوعات لكوميدياته، لكنها قصص ترمز إلي واقع مؤكد وإن كانت تتصف بالمبالغة الكوميدية : ستربسياديس في السحب يذهب إلي مدرسة سقراط، ديكايوبوليس يعقد معاهدة مع اسبرطة في أهل أخارناي، البطل هيراكليس والإله ديونوسوس يهبطان إلي العالم الآخر لاسترداد يوريبيديس في الضفادع وغيرها من القصص الخيالية الساخرة التي كان يبتكرها الشاعر الكوميدي أريستوفانيس.

يبحث الشاعر التراجيدي يوريبيديس عن شخص يرسله ليتجسس علي النسوة. يذهب أولاً إلي الشاعر التراجيدي أجاثون، والسبب في ذلك كان معروفاً للآثينيين. فلقد عرف أجاثون بأنه حليق الذقن كما يصوره أفلاطون فيما بعد(١٢٩). كما أنه يستطيع أن يتخفي في زي امرأة فلا تفطن النسوة أثناء الاحتفال إلي حقيقة أمره. يذهب يوريبيديس إلي أجاثون. هناك يجد خادمه مشغولاً بتقديم القرابين لأن سيده أجاثون علي وشك أن يبدأ في كتابة تراجيديا جديدة. إن الخادم يطلب من كل أفراد البشر وكل مظاهر الطبيعة أن تصمت، لأن أجاثون صاحب الكلمات

(١٢٩) Plato, Symp.

الحلوة يضع الآن خطة لتراجيديا جديدة. إنه «يخرط كلمات جديدة علي المخرطة». ينتظر يوريبيديس في الخارج ، يخرج إليه أجاثون الشاب وهو ينشد أغنية كوراليه عن المرأة ودعاء رقيقا للآلهة.

يصور أريستوفانيس أجاثون في صورة رجل مخنث، بل إنه قد أرتدي فعلاً ملابس امرأة(١٣٠) . إن أجاثون يرتدي ملابس المرأة – هكذا يخبر زميله الأكبر يوريبيديس – ويسلك سلوك النساء ليتناسب ذلك مع أفكاره في تلك اللحظة، إذ يجب علي الشاعر أن يضبط سلوكياته كي تتناسب مع الموضوع الذي يكتب فيه. فإن كان يكتب عن المرأة فإن سلوكياته وتصرفاته يجب أن تتفق مع سلوكياتها وتصرفاتها. إن ذلك يساعد الشاعر علي المحاكاة μιμήσις الصادقة. قد يعتبر البعض ذلك المشهد مجرد مشهد ساخر الهدف منه إثارة الضحك، لكنه يشير إلي أبعد من ذلك. إنه يشير إلي مبدأ نقدي خطير وهو هل من الضروري أن يتقمص الكاتب المسرحي كل شخصية من الشخصيات التي يصورها، وهل يسلك سلوكها ويمارس تصرفاتها حتي يستطيع تصويرها، وهل تعتمد طبيعة الشعر علي طبيعة الشاعر نفسه؟

يرفض أجاثون أن يقوم بالمهمة التي كلفه يوريبيديس بالقيام بها. لذلك يلجأ الأخير إلي أحد أقاربه. وتتوالي الأحداث ويرضي منيسيلوخوس أن يقوم بالمهمة. وبعد أن يضطر إلي حلاقة لحيته، يذهب حيث يقام الاحتفال. يندس بين النسوة خلسة. لكن النسوة تكتشفن أمره، وتضعنه تحت المراقبة. يحاول يوريبيديس إنقاذه المرة تلو الأخري لكنه يفشل في كل مرة. إن كل محاولة لإنقاذه هي في حد ذاتها ملحوظة نقدية، إذ يقتبس أريستوفانيس اقتباساً ساخراً بعض المشاهد التراجيدية التي وردت عند يوريبيديس. يقتبس مشاهد من تراجيديات بالاميديس Palamedes وهيليني Helene وأندروميدا Andromeda . قد لا يعتبر علماء النقد الأدبي الحديث الاقتباس الساخر Parody حيلة نقدية في مجال الأدب، لكنه فى الواقع يمكن أن يكون سلاحاً نقدياً قوياً. ولقد كان أريستوفانيس بارعاً في استخدام ذلك السلاح النقدي وخاصة عندما كان يقتبس المواقف الدرامية. والاقتباس الساخر هو أن يقتبس المؤلف مشهداً دراميا جادا ويصوغ مشهداً دراميا ساخراً علي غراره. يظهر ذلك بوضوح في بداية كوميديا السلام. في تراجيديا مفقودة

(١٣٠) Aristoph., Thesmoph., 148 sqq.

ليوريبيديس يصور الشاعر التراجيدي البطل بللروفون وهو يصعد إلي السماء ممتطياً ظهر بيجاسوس المجنّح. وبما أن نص التراجيديا لم يصلنا كاملاً فليس من الممكن أن نتخيل كيف استطاع يوريبيديس أن يصور عملية الصعود أثناء العرض المسرحي . في كوميديا السلام لأريستوفانيس يضيق تروجايوس بالحروب المنتشرة علي وجه الأرض فيصمم علي أن يهجر العالم الأرضي ويصعد إلي السماء ليبلغ احتجابه الشديد إلي كبير الآلهة زيوس بما آلت إليه أحوال الشعوب الأغريقية من سوء من جرّاء انتشار الحروب بينها . يأتي تروجايوس بخنفساء ضخمة ويتعهدها بالتربية ويقدم إليها ما تحتاج إليه من غذاء حتي تصبح قادرة علي حمله والصعود به إلي السماء مستخدماً بعض العبارات التي استخدمها بلليرفون أثناء صعوده علي ظهر بيجاسوس في تراجيديا يوريبيديس(١٣١) . ويصل تروجايوس ممتطياً ظهر الخنفساء إلي السماء مما يصيب الإله هرميس بالدهشة والذهول. إن المشهد بأكمله مضحك للغاية، لكنه في نفس الوقت يصور كيف كان أريستوفانيس ينتقد يوريبيديس لأنه يصوغ مشاهد تراجيدية صعبة التنفيذ علي خشبه المسرح. كما أنه يهاجم أيضا ميل يوريبيديس نحو التجديد والإقدام علي ممارسات مسرحية جريئة . إن الهدف الرئيسي لمثل هذه الأقتباسات الساخرة هو التسلية والاضحاك لكن ذلك لن يتحقق ما لم يكن المشاهد علي علم تام بالمشاهد الأصلية .

إن أشهر كوميديا من كوميديات أريستوفانيس في مجال النقد الأدبي كوميديا الضفادع(١٣٢) . إنها أشهر وأهم وثيقة نقدية وصلتنا من التراث الأغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما تكون أظرف الوثائق في تاريخ النقد الأدبي علي وجه العموم(١٣٣) . يزور ديونوسوس إله التراجيديا البطل هيراكليس عسى أن يستطيع أن يساعده في رحلة ينوي القيام بها إلي عالم الموتي. إنه يلجأ إلي هيراكليس دون غيره لأنه سبق أن زار عالم الموتي وعاد منه سالماً أكثر من مرة . يخبر ديونوسوس هيراكليس أنه قرأ تراجيديا أندروميدا للشاعر الراحل يوريبيديس، وأنه أعجب بها لذلك فإنه ينوي أن يهبط إلي عالم الموتي ليصعد به إلي عالم الأحياء لأنه شاعر بارع Ποιητοῦ δεξιοῦ (١٣٤) . وجدير بالذكر أن هذه

---

(١٣١) انظر Scholium to Peace حيث ينقل إلينا كاتب التعليق هذه الملحوظة.

(١٣٢) Ehrenberg, Op. Cit., p.331.

(١٣٣) Jaeger, Op. Cit., pp. 374 sq.

(١٣٤) Aristoph., Frogs, 71

الكوميديا قد عرضت بعد رحيل كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. يسأله هيراكليس عن العيوب التي يتصف بها الشعراء الأحياء ويدور بينهما حوار حول هذه النقطة. يستعرض الاثنان شعراء التراجيديا واحداً بعد الآخر. وماذا عن يوفون ابن الشاعر التراجيدي الراحل سوفوكليس ؟ يرد ديونوسوس قائلاً إنه الشاعر الجيد الوحيد الباقي بينهم لكننا لا نضمن إن كان سوف يظل كذلك أم لا. ثم يسأله هيراكليس لماذا لا يهبط ثم يصعد بسوفوكليس بدلاً من يوريبيديس. فيرد ديونوسوس قائلاً إن علينا أن ننتظر إن كان يوفون سوف يصبح مثل والده أم لا، وبالإضافة إلي ذلك فإن يوريبيديس أفّاق بارع وسوف يجد وسائل ناجعة تساعده علي الهرب من عالم الموتي بينما سوفوكليس رجل سهل بسيط لا يجيد المراوغة. فيسأله هيراكليس أين أجاثون. يرد ديونوسوس قائلاً فلنتركه يشارك في ولائم المباركين من رجال القوم، لقد كان شاعراً جيداً لكن للأسف فقده أصدقاؤه. ويسأله هيراكليس وماذا عن كسينوكليس Xenocles وبيثانجلوس Pythangelus، ألا يوجد شعراء شبان آخرون ينظمون تراجيديات عديدة وهم أكثر فصاحة من يوريبيديس ؟ هنا ينبري أريستوفانيس علي لسان الإله ديونوسوس قائلاً : نعم، إنهم مثل كرْم غير ناضج لم يحن الأوان لقطفه، إنهم ثرثارون لا أكثر، إن الواحد منهم يكتب تراجيديا واحدة، يلطخ وجه الفن التراجيدي مرة واحدة ثم لا تسمع عنه بعد ذلك. إنك لا تستطيع أن تري الآن شاعراً مبتكراً حين تنظر حولك. يسأله هيراكليس عما يقصده بالشاعر المبتكر. يرد ديونوسوس قائلاً إنه إنما يقصد بالشاعر المبتكر ذلك الشخص الذي يغامر ويصوغ بعض جمل جريئة غاية في الجرأة مثل «الأثير قصر زيوس» ، وقدَم الزمان ، والذي يتحدث عن «عقل غير راغب في الارتباط بقَسَم مقدس فلقد أقسم اللسان دون الاهتداء بالعقل». يسأل هيراكليس إن كان ديونوسوس معجباً بمثل هذه العبارات . يؤكد ديونوسوس إعجابه. لكن هيراكليس يعبر عن عدم إعجابه. فيرد عليه ديونوسوس بوقاحة قائلاً إنك غير متخصص في الأدب بل إنك تستطيع أن تعلّم الإنسان فقط كيف يأكل.

يوضح المشهد السابق أن أريستوفانيس يعترف تماماً بعبقرية يوريبيديس ولا يتردد لحظة واحدة في اعتباره نداً لكل من أيسخولوس وسوفوكليس، وأن ثلاثتهم هم أعظم شعراء التراجيديا الأغريقية دون تفرقة بينهم. ذلك هو رأي أريستوفانيس الذي دأب لمدة تزيد علي عشرين عاماً علي السخرية من يوريبيديس أثناء حياته والهجوم عليه ونقده نقداً لاذعاً علي خشبه المسرح. إنها حقيقة غير قابلة للمناقشة.

لقد اعجب أريستوفانيس بيوريبيديس ككاتب مسرحي بارع ومبتكر. ومن الملاحظ أن أريستوفانيس في ذلك المشهد لا يتعرض لنقد يوريبيديس من الناحية الأخلاقية.

بعد رحلة مليئة بالمغامرات المضحكة يقوم بها الإله ديونوسوس والبطل هيراكليس بين الأحراش حيث نقيق الضفادع يصل الإله ديونوسوس إلي عالم الموتي .هناك يكتشف أنه يتم الاستعداد لقيام مناظرة ضخمة. ففي عالم الموتي لكل مهنة عرش خاص يجلس عليه أبرع شخص في نطاق مهنته. حين رحل أيسخولوس إلي العالم الآخر وجد عرش التراجيديا خاليا فاحتله دون منافس. لكن عندما وصل يوريبيديس بدأت علي الفور المنافسة علي عرش التراجيديا. إن يوريبيديس اكتسب علي الفور شعبية ضخمة بين الأفاقين والجبناء والذين يملأون عالم الموتي لذا أصبح يوريبيديس منافساً قوياً لأيسخولوس علي عرش التراجيديا τραγωδικός θρόνον (١٣٥). أما فيما يتعلق بسوفوكليس الذي وصل إلي عالم الموتي بعد بضع شهور من وصول يوريبيدس فإنه يقدس أيسخولوس ويحترمه وسوف لا يدخل حلبة المنافسة إلا إذا فاز يوريبيديس علي أيسخولوس. عندما يصل ديونوسوس إلي عالم الموتي يجد بلوتو إله العالم الآخر حائراً يبحث عن حَكَم متمرس في فن التراجيديا ليقوم بالتحكيم بين الشاعرين التراجيديين المتنافسين. لذلك يلجأ بلوتو إلي ديونوسوس فهو إله التراجيديا وبالتالي فهو أنسب حكم يحكم في هذه المنافسة(١٣٦).

هكذا تبدأ علي خشبة المسرح وأمام جمهور الأثينيين إجراءات المنافسة بين أيسخولوس ويوريبيديس. لكن لنا أن نتساءل لماذا فضل أريستوفانيس أن تقتصر المنافسة علي هذين الشاعرين دون سوفوكليس. إن اسم سوفوكليس لا يذكر في هذه الكوميديا إلا قليلاً، كما أنه ليس طرفاً في المنافسة. حاول بعض دارسي الأدب والنقد تبرير ذلك. يري البعض أن أريستوفانيس ربما بدأ في نظم الكوميديا فور موت يوريبيديس وقبل موت سوفوكليس. وعندما انتهي من الكتابة وكان علي وشك عرضها توفي سوفوكليس فاضطر أريستوفانيس إلي إضافة بعض إشارات متفرقة تشير إلي سوفوكليس. يري البعض الآخر أن أريستوفانيس قد استبعد سوفوكليس لأسباب فنية وليست لأسباب اضطرارية. فمن المعترف به أن المنافسة

(١٣٥) Ibid., 707.

(١٣٦) Wimsatt, Literary Criticism, p.4.

دائماً تكون بين طرفين وليس ثلاثة أطراف، وبالتالي كان علي أريستوفانيس أن يستبعد واحداً من الثلاثة . ومن المعترف به أيضاً أن المنافسة تكون دائماً بين طرفين نقيضين يختلف كل منهما تماماً عن الآخر. إن أيسخولوس يمثل أثينا القديمة – إذ أنه مات منذ خمسين عاماً – بينما يمثل يوريبيديس أثينا الحديثة. كما أن سوفوكليس لم يكن هدفاً لسخرية شعراء الكوميديا. لذا لم ترد إشارات كثيرة إليه عند كتاب الكوميديا الآخرين. لعل كل هذه الأسباب مجتمعه هي التي دفعت أريستوفانيس إلي جعل المنافسة بين أيسخولوس ويوريبيديس دون سوفوكليس.

وتبدأ المنافسة. إنها منافسة أدبية نقدية رائعة تصور رأيين مختلفين أبداً في مجال الشعر والتراجيديا ولا يمكن التوفيق بينهما. إن الاختلافات بين أيسخولوس ويوريبيديس هي في الواقع اختلافات ناتجة عن اختلاف في العصر الذي عاش فيه كل منهما. إن أسلوب أيسخولوس الذي مات في عام ٤٥٦ ق.م. لابد أن يختلف عن أسلوب يوريبيديس الذي مات في عام ٤٠٥ ق.م. ولابد أن يكون هناك أيضاً اختلاف في الصياغة اللغوية عند أيسخولوس الذي عاصر الفصاحة القديمة والصياغة اللغوية عند يوريبيديس الذي عاصر السوفسطائيين. ومع ذلك فقد كان مازال لأيسخولوس معجبون بتراجيدياته التي كانت مازالت تعرض في المنافسات المسرحية وهو فضل لم يكن قد تمتع به شاعر آخر غيره بعد رحيله. بل إن هذه المنافسة تذهب إلي أبعد وأعمق من ذلك، إذ أنها تصور التعارض بين المذهب الرومانسي المثالي والمذهب الواقعي : الأول يعتقد أن هناك أشياء حقيقية كثيرة يجب أن تظل مجهولة لأفراد البشر، والثاني يعتقد أن معرفة الحقيقة الكاملة لجميع الأشياء مفيدة في حياة البشر. ويمتد التعارض أيضاً إلي اللغة والأسلوب إن واقعية يوريبيديس تضطره إلي استخدام اللغة اليومية الواضحة، بينما تضطر رومانسية أيسخولوس إلي استخدام لغة راقية غامضة. وبالرغم من تحيز أريستوفانيس إلي جانب أيسخولوس ضد يوريبيديس فإنه قد نجح في ملاحظة ما يمتاز به كل منهما من عظمة وجاذبية.

يتكون مشهد المنافسة أو المباراة الأدبية الكبري في كوميديا الضفادع من عدة أجزاء : مناوشة تمهيدية (٨١٤ – ٨٧٤)، دعوات واستعدادات (٨٧٥ – ٩٠٤)، اشتباك عام (٩٠٥ – ١٠٩٨)، استخدام البرولوج (١١١٩ – ١٢٥٠)، العروض والموسيقي (١٢٥١ – ١٣٦٣)، والأسلوب (١٣٦٤ – ١٤١٣).

يناقش الجزء الأول وهو المناوشة أو المشادة التمهيدية نقطة طالما ثارت حولها مناقشات حامية فيما بعد، كما أنها تصور ملحة من ملح أيسخولوس . يقول أيسخولوس إن تراجيدياته ظلت باقية خالدة بين البشر الأحياء بعد موته وهذا لسوء حظه، بينما ماتت تراجيديات يوريبيديس بموته وانتقلت معه إلي عالم الموتي، وهذا لحسن حظه. فيوريبيديس يوجد في عالم الموتي بين تراجيدياته، بينما أيسخولوس يوجد بدونها. ثم يطلب من كل منهما أن يصوغ دعاء إلي الآلهة. ينشد أيسخولوس دعاء إلي الربة ديميتر. إن في ذلك إشارة إلي ورعه وتقواها تجاه الآلهة التقليدية للأغريق، ولأن مولده كان في قرية إليوسيس موطن عبادة الربة ديميتر. ينشد يوريبيديس دعاءً إلي آلهة مستحدثة : الأثير واللسان المعوج والأنف المعكوف. إن في ذلك إشارة إلي أن يوريبيديس ينكر وجود الآلهة التقليدية للأغريق وأنه يؤمن بآلهة وافدة ومستحدثة. في هذا الجزء من المنافسة يردد أريستوفانيس ما كان يتردد علي ألسنة بعض الأغريق حول ورع أيسخولوس وتمسكه بآلهة الأجداد وإلحاد يوريبيديس بآلهة أجداده واعتناقه لمذاهب دينية مستحدثة.

ينتقد أريستوفانيس علي لسان يوريبيديس الزميل الأكبر أيسخولوس فيأخذ عليه بطء الإيقاع ونشاط الكورس في تراجيدياته. فقد تقف إحدي الشخصيات في تراجيديات أيسخولوس مقنّعة أمام المشاهدين ثم ينشد الكورس مجموعة من الأغاني الكورالية المتتالية بينما لا يستطيع المشاهد معرفة هوية تلك الشخصية . وبعد أن تقترب التراجيديا من منتصفها فإن تلك الشخصية تنطق ببضع كلمات مروعة لا يفهمها أحد . أما عن يوريبيديس فإن أريستوفانيس يقول علي لسانه عن نفسه : لقد تسلمت فن كتابة التراجيديا منك (من أيسخولوس) منتفخاً بألفاظ طنانه وجمل ثقيلة الوزن، لذا كان عليّ أن أخفف من ثقل وزنها وأخلصها من الكلمات الثقيلة. كما أنني تجنبت الثرثرة والمهاترة، وتجنبت الغموض والإبهام وجعلت أول شخصية تشرح بمجرد ظهورها فكرة المسرحية الأصلية، واستعملت الجمل البسيطة وقللت الحركة ومزجت بها المناجاة، ولم أسمح لأحد أن يقف خاملاً بلا حراك، بل كان الجميع يشتركون في الحوار، السيد والسيدة والصبية والعجوز والعبد أيضاً إذا دعت الضرورة[١٣٧]. إن هذه هي الديمقراطية في رأي يوريبيديس فقد علم الجميع كيف يتكلمون، فأصبح الجميع ملمين بفن الكلام[١٣٨]. كما أن أعمالهم من الأعمال

(١٣٧) ترجمة محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي، ص ١٤٢ – ١٤٣.

(١٣٨) Grube, Op. Cit., pp. 27 sqq.

اليومية العادية التي يفهمها المشاهدون وبالتالي يمكنهم أن يطبقوها علي أنفسهم. لكن مايقوله يوريبيديس يثير الأشمئزاز في نفس أيسخولوس.

يوافق يوريبيديس علي أن الشاعر يجب أن يحوز الاعجاب لمهارته وللنصائح التي يسديها ، لأن الشعراء يسعون من أجل رقي البشر[١٣٩]. لكن أيسخولوس يعلن أن ذلك هو ماتهدف تراجيدياته إلي تحقيقه بينما يحط يوريبيديس من شأن البشر بموضوعاته اللاأخلاقية مثل موضوع فايدرا وسثنيبويا Stheneboea[١٤٠]. هنا يدور حوار في غاية الأهمية بين أيسخولوس ويوريبيديس :

يوريبيديس : هل تقصد أن موضوع فايدرا الذي أتناوله غير حقيقي.

أيسخولوس : لا بحق زيوس، إنه حقيقي بالتأكيد. لكن علي الشاعر أن يقنّع الإثم لا يعلّمه للآخرين عن طريق تصويره علي خشبه المسرح فالأطفال يتعلمون في المدارس، أما الشعراء فهم معلمو الرجال. لذا علينا أن نقول ما هو فاضل. هكذا يحدد أريستوفانيس وظيفة الشاعر، إنها تتناول موضوعات جيدة وتستخدم ألفاظا فاضلة تليق بها.

ثم يتعرض أريستوفانيس مرة أخري للملابس الممزقة التي ترتديها شخصيات يوريبيديس. فقد ألبس الملوك والأمراء ثيابا بالية مضحكة كي يظهروا أمام الناس في صورة تثير الشفقة. ونتج عن ذلك أن أصبحوا جميعا يتباكون ويدعون الفقر ويرتدون الخرق البالية. كما أنه علم الشباب اللغو والثرثرة التي صرفتهم عن الساحات الرياضية والمدارس وأقنعتهم بالرد علي رؤسائهم ومناقشتهم بعد أن كانوا في عهد أيسخولوس لا يعرفون إلا المطالبة بأقواتهم والانصراف إلي أعمالهم. من الملاحظ أن نقد أيسخولوس يقوم حتي هذه اللحظة علي أساس أخلاقي بينما يقوم نقد يوريبيديس علي أساس فني ، إذ أنه لم يكن يستطيع أن ينتقد تأثير تراجيديات أيسخولوس من الناحية الأخلاقية. لكن من المتفق عليه حتي الآن أن الشاعر يستحق أن يكون شاعراً جيداً إذا توافرت فيه المهارة في نظم الشعر والقدرة علي تلقين الأخلاق الفاضلة. ولقد حقق يوريبيديس الشرط الأول بينما حقق أيسخولوس الشرط الثاني.

---

(١٣٩) Aristoph., Frogs, 1009.

(١٤٠) Jaeger, Op. Cit., p. 376.

ينتقل أريستوفانيس بعد ذلك إلي إبداء بعض الملاحظات النقدية حول موضوعات أدبية معينة تقوم علي أسس فنية.

يبدأ بالبرولوج وهو الجزء الذي يسبق دخول الكورس إلي الأوركسترا في التراجيديا. يوجه أريستوفانيس – علي لسان يوريبيديس – إلي أيسخولوس اتهامين محددين وهما الغموض والتكرار، ويؤكد صدق هذين الاتهامين مستخدماً طرق الشرح الحديثة التي كان قد طورها السوفسطائيون. إن الأبيات الأولي في تراجيديا حاملات القرابين يمكن تفسيرها تفسيرين مختلفين تماماً. كما أن هناك كلمتين زائدتين وغير ضروريتين في ثلاثة أبيات. لكن ينهض أيسخولوس للدفاع عن نفسه بهجمة مضادة ويثير نقطتين. الأولي هي التفاهة، إذ أن يوريبيديس ما كان يجب عليه أن يصف أوديب بقوله أنه كان سعيداً ذات مرة، إذ أنه تعس منذ ولادته. فقد ولد في شقاء. فقد حكم عليه أبوللون أن يقتل والده قبل أن يولد، فكيف كان الرجل سعيداً ذات مرة ، والثانية أكثر أهمية من الأولي وتثير موجة عارمة من الضحك بين المشاهدين . إنه يطلب من يوريبيديس أن يقرأ عليه بضع أبيات من عدة تراجيديات مختلفة وبعد كل قراءة يضيف أيسخولوس جملة «وفقد مؤونته من الزيت». يقرأ يوريبيديس الأبيات الأولي من إحدي تراجيدياته :

يوريبيديس : إن أيجوبتوس – كما تروي معظم الأساطير –

أبحر فوق سطح البحر مع بناته الخمسين

ووصل إلي أرجوس

أيسخولوس : وفقد مؤونته من الزيت ..

وتتكرر نفس الحركة السابقة اثنتا عشرة مرة. في كل مرة يقرأ يوريبيديس بعض أبيات من إحدي تراجيدياته فيلاحقه أيسخولوس بنفس الجملة. إنها وسيلة تثير بين المشاهدين قدراً كبيراً من الضحك، لأنهم كانوا علي علم بأسلوب يوريبيديس في كتابة البرولوج. فلقد اعتاد أن يبدأ التراجيديا بالسرد المباشر لتعريف المشاهدين بالقصة أو بمضمونها الذي يقصده أو الذي ابتكره أو الذي تبناه. وفي السرد المباشر يضطر الشاعر أن يكون محايداً في تصوير عواطف المتحدث. وقنينة الزيت هي إحدي ممتلكات الرجل الأغريقي العادي وامتلاكها كان شائعاً بين الأغريق علي مستوي الطبقات الشعبية. لذلك فإن ذكرها بعد كل

فقرة يقرأها شاعر تراجيدي يأتي علي الوقار التراجيدي ويقضي علي جدية الموقف ولعل أيسخولوس يقصد بذلك أن البرولوج عند يوريبيديس يقف منفصلاً عن موضوع التراجيديا ولا يرتبط أرتباطاً وثيقاً بالأحداث الدرامية التي سوف تصورها التراجيديا . هذا بالإضافة إلي أن إيقاعه يسير علي وتيرة واحدة مع وقفة صوتية في منتصف القدم الثالث من كل بيت من أبيات المنولوج. وبالرغم من أن هذه الملاحظة النقدية ليست ذات قيمة بالغة إلا أن ذكرها يرد في أغلب الكتب المدرسية في العصور التالية لأريستوفانيس.

يتصل الموضوع الثاني الذي يثيره أريستوفانيس بالأوزان الغنائية لكل من الشاعرين . ينتقد يوريبيديس رتابة أوزان أشعار أيسخولوس الغنائية ويري أنها لا تخرج في مجملها عن نوع واحد من أنواع الوزن السداسي الهوميري. لكن أيسخولوس بدلاً من الدفاع عن نفسه ضد هذا الاتهام فإنه يهاجم التنويعات المستحدثة في الموسيقي والإيقاع ويضرب أمثلة علي ذلك بتلاوة بعض فقرات من تراجيديات يوريبيديس. قد تبدو التفاصيل التي يوردها أريستوفانيس في هذا المشهد غامضة إلي حد ما لكن المغزي العام يبدو واضحاً. ثم يواصل أيسخولوس انتقاداته فينظم بعض الأبيات الساخرة من تأليفه علي غرار فقرة من فقرات يوريبيديس الغنائية – وهو ما سبق أن أشرنا إليه بلفظ الاقتباس الساخر. يقصد أريستوفانيس بذلك أن يوريبيديس ينظم شعراً رائعاً للتعبير عن موضوعات تافهة. ينشد أيسخولوس قائلاً :

فتاة فقيرة فقدت ديكها
أرادت أن تفتش عنه في كوخ جلوكي جارها
الذي أشتبهت في أنه
هو الذي سرق ديكها

ثم يعلق علي الفقرة قائلاً : هذا هو كل ما في الأمر، وهذه هي القصة بأكملها. لكنها تروي في أسلوب منمق وإيقاع حسن يوحيان بأن كارثة كبيرة قد وقعت أو مصيبة قد حلت بإحدي الأمم. في هذا المشهد يصف أريستوفانيس يوريبيديس بأنه حطّ من قيمة التراجيديا.

أما الهجوم الأخير فإنه موجه نحو أسلوب كل من أيسخولوس ويوريبيديس . في هذا المشهد يبتكر أريستوفانيس وسيلة كوميدية غاية في الظرف

تؤكد براعته في ابتكار وسائل للاضحاك حتي وهو يتناول موضوعات جادة راقية. يأتي الإله ديونوسوس بميزان ويجلس أمامه ويطلب من كل من الشاعرين التراجيديين أن يلقي بأشعاره في إحدى كفتي الميزان، ثم يزن الإله ديونوسوس الأشعار وزناً دقيقاً[١٤١] . وتؤكد نتيجة الوزن أن كلمات أيسخولوس أثقل وزنا من كلمات يوريبيديس. هذه في الواقع حقيقة يعرفها كل دارسي الأدب، فقد دأب أيسخولوس علي استخدام كلمات مركبة ذات طول ملحوظ، بل دأب أيضا علي صك كلمات مركبة من أكثر من كلمة واحدة مما جعل أشعاره تبدو ثقيلة الوزن علي آذان المستمعين.

إلي هنا تنتهي بنود المباراة بين الشاعرين التراجيديين أيسخولوس ويوريبيديس. لذلك كان علي الإله ديونوسوس أن يصدر حكمه النهائي. لكن أريستوفانيس يتردد علي لسان ديونوسوس في إصدار الحكم. إنه لا يستطيع أن يصدر حكمه بسهولة لأنه لا يريد أن يكون عدواً لأحدهما وصديقاً للآخر . إنه يعتقد أن أحدهما ماهر جداً كما أنه يرغب في أن يكون الآخر علي نفس القدر من المهارة. هنا يعلن أريستوفانيس أن الإله ديونوسوس إنما هبط إلي عالم الموتي لكي يصعد بالشاعر الذي يستطيع أن يسدي نصيحة إلي أهل وطنه أفضل من نصيحة الآخر. عندئذ يسدي كل منهما نصيحته. بعد أن يستمع الإله ديونوسوس إلي كليهما يظل مع ذلك غير قادر علي إصدار الحكم النهائي. إنه يعلن أن يوريبيديس قد تحدث بمهارة σοφῶs بينما تحدث أيسخولوس بوضوح σαφῶs،والفرق في النطق بين اللفظين في اللغة الأغريقية ضئيل جداً، بل إنه قد يذوب علي لسان الإله ديونوسوس وهو ينطق الكلمتين علي خشبة المسرح. هكذا نلاحظ بوضوح وجلاء أن أريستوفانيس لايريد أن يفصح عن إعجابه بكل من يوريبيديس وأيسخولوس علي السواء. كما أنه لا يريد أن يجهر بكراهيته ليوريبيديس وحبه لأيسخولوس. لكن لما كان من الضروري أن يصعد الإله ديونوسوس بأحدهما إلي عالم الأحياء فإن أريستوفانيس يجد نفسه مضطراً علي الإفصاح عن رأيه. يقول أريستوفانيس علي لسان الإله ديونوسوس إنه سوف يصعد إلي عالم الأحياء بالشاعر التراجيدي أيسخولوس «الذي يهواه قلبي». ὅν ἡ Ψυχή θέλει .

(١٤١) Wimsatt, Op. Cit., p. 4.

هكذا يؤكد أريستوفانيس أنه لم يكن محايداً في نقده. فكما لاحظنا من قبل فإن أريستوفانيس كان من أنصار التمسك بالتقاليد وعادات الأجداد مثله في ذلك مثل أيسخولوس وعلي عكس يوريبيديس الذي كان من أنصار الأفكار المستحدثه. من هنا نجد أن نقد أريستوفانيس لا يقوم علي أسس فنية أو أدبية بل علي أسس أخلاقية وهو ما يسمي بالنقد الأخلاقي. إن كوميديا الضفادع تؤكد إعجاب أريستوفانيس بالشاعر التراجيدي يوريبيديس كأديب وفنان رغم كراهيته له كمفكر. كما أن ما جاء بها من ملاحظات نقدية يعتبر رد اعتبار ليوريبيديس واعترافاً بعبقريته بعد أن ظل الهجوم عليه فوق خشبة المسرح لمدة تزيد علي عشرين عاماً.

يستخدم أريستوفانيس بعض المصطلحات النقدية التي لم يستخدمها أحد من قبل . فلقد مازج بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الفنية، لكنه لم يخلط بينها بل حدد مفهوم كل منها. إن إثارة هذه الموضوعات النقدية علي خشبة المسرح أمام الجمهور يكشف عن اهتمام الأغريق بمناقشة تلك الموضوعات، ويؤكد أنها كانت موضوعات منتشرة في الأوساط الأغريقية الفنية والأدبية علي أقل تقدير. إن فكرة المحاكاة μιμήσις التي تعرض لها أريستوفانيس بأسلوب ساخر في المشهد الخاص بالشاعر التراجيدي الشاب أجاثون ربما لم تكن من ابتكار أريستوفانيس لكن استعمالها بهذه الطريقة ربما يكون من ابتكاره. ترتبط بهذه الفكرة فكرة أخري وهي أن الشاعر يجب عليه أن يوحّد بين ذاته وبين ذوات الشخصيات التي يرغب في تصويرها، وأن طبيعة الشعر تعتمد علي طبيعة الشاعر، وأن علي الشاعر أن يشعر بنفس الأحاسيس التي يريد أن يعبر عنها عن طريق رسم معالم شخصياته بل إن وصفه الموجز لشخصية أجاثون وألفاظها الجميلة يتفق مع ما جاء في محاورة المأدبة لأفلاطون فيما بعد. بالإضافة إلي أن نقد أريستوفانيس ليوريبيديس من الناحية الفنية مثل الواقعية والأسلوب السوفسطائي والبرولوج اللادرامي وغيرها هي ملاحظات نقدية لاحظها الدارسون فيما بعد سواء في العصور القديمة أو الحديثة.

ليس من السهل أن نؤكد أو نرفض أصالة أريستوفانيس في مجال النقد الأدبي فليس لدينا كوميديات أخري وصلتنا من أعمال الكوميديين الأغريق السابقين علي أريستوفانيس أو المعاصرين له. إن الشذرات الباقية من

التراث الكوميدي الأغريقي توضح أن كتاب الكوميديا الأغريق قد تناولوا علي خشبة المسرح الشعر والشعراء وأن بعض الكوميديات كانت تتناول موضوعاً أدبياً بعينه، لكن ليس من السهل التوصل إلي قصص هذه الكوميديات أو أفكارها الرئيسية(١٤٢). يبدو بوضوح أن الروايات الملحمية كانت مجالاً للسخرية وأن الملاحم بلغتها العتيقة والتراجيديات بلغتها المنمقة الجادة كانت أيضاً مجالاً للسخرية. من بين هذه الشذرات التي وصلتنا شذرة(١٤٣) من كوميديا الموسيات Μοῦσαι للشاعر الكوميدي فرونيخوس تشير إلي أن سوفوكليس كان سعيداً في حياته وأنه عاش عمراً مديداً وأنه كتب تراجيديات كثيرة رقيقة. كما أن هناك أيضاً شذرة للشاعر الكوميدي فيليمون Philemon الذي عاش بعد أريستوفانيس بحوالي قرن من الزمان تقول فيها إحدي الشخصيات إنه إذا كان للموتي أن يدركوا فإنني أتحمل الموت شنقاً في سبيل أن أري يوريبيديس. إن كراهية أريستوفانيس للموسيقي المستحدثة بما فيها من إثارة وتنويعات تجد لها أصداءً في أعمال شعراء كوميديين آخرين مثل فيريكراتيس Pherecrates(١٤٤) الذي يصور الموسيقي بأنها تشكو مما تقاسيه من عدم الاحترام أو التقدير علي أيدي بعض المحبين والعاشقين السابقين. بالرغم من ذلك فإننا نستطيع القول إن أريستوفانيس لا يباريه أحد من شعراء الكوميديا في مجال النقد الأدبي. كما أن الشذرات الباقية من كوميديات أريستوفانيس نفسه والتى لم تصلنا كاملة لاتبارى أيضا ماجاء فى كوميدياته التي وصلتنا كاملة.

بعد أريستوفانيس جاء مجموعة من شعراء الكوميديا الآخرين لكن لم يصلنا ضمن أعمالهم ما يؤكد أن لديهم حاسة نقدية قوية مثلما كان زميلهم الأكبر أريستوفانيس. وصلتنا شذرة من أعمال الشاعر الكوميدي أنتيفانيس Antiphanes في القرن الرابع قبل الميلاد يمكن أعتبارها ضمن الملاحظات النقدية حيث يعبر عن أسفه لأن الشعراء المعاصرين لا يصوغون موسيقاهم بأنفسهم ويقارنهم بالشاعر الكوميدي فيلوكسينوس Philoxenos الذي يبرز بين كل الشعراء الآخرين، إذ أن كلماته دائماً من ابتكاره وألحانه مليئة بالتنويعات. كان مثل إله بين أفراد البشر وكان يعرف تماماً

(١٤٢) Atkins, Op. Cit., Vol.I, p. 22.

(١٤٣) Frag. 31 (Edmonds)

(١٤٤) Frag. 145 (Edmonds)

ما هي الموسيقي(١٤٥). وفي شذرة كوميدية أخري(١٤٦) يشكو مؤلفها من أن كتابة التراجيديا شئ مقدس، فالقصص معروفة للمشاهدين مسبقاً وعلي الشاعر التراجيدي أن يذكرهم بها. فعندما ينطق الشاعر باسم أوديب يعرف المشاهدون علي الفور قصته. يعرفون أن والده لايوس ووالدته يوكاستي كما يعرفون أبناءه وبناته وما حدث له من متاعب وكيف تصرف وكيف سلك. أو عندما ينطق شاعر آخر باسم ألكمايون Alcemaion فإن المشاهدين يدركون علي الفور موقفه من أفعاله وكيف أنه قتل والدته في ثورة من الجنون وأن أدراستوس سوف يحضر إليه ثائراً ثم يذهب ثم يعود مرة أخري. وعندما لم يصبح لدي الشعراء التراجيديين ما يقولون وتعقدت الأحداث في مسرحياتهم لجأوا إلي حيلة الآلة التي يرفعونها بسهولة مثلما يرفعون أصابعهم، عندئذ يقتنع المشاهد. لكن موقف الكاتب الكوميدي مختلف تماماً، إذ عليه أن يبتكر كل شئ. عليه أن يبتكر أسماء جديدة وقصصاً جديدة وحواراً جديداً وماضياً جديداً وحاضراً جديدا، وعليه أن يبتكر أيضا كيف تبدأ الأحداث وكيف تنتهي. فإذا حذفت إحدي شخصيات الكوميديا أيا من كل هؤلاء فسوف يصرخ المشاهدون في قاعة العرض بينما تستطيع أي شخصية تراجيدية أن تفعل ذلك علي خشبة المسرح دون أن يحدث شئ من ذلك.

واضح أن مثل هذه الملاحظات النقدية لا ترقي إلي المستوي الذي وصلت إليه ملاحظات أريستوفانيس. ولو كان هناك ملاحظات نقدية أخري أبداها شعراء كوميديون آخرون غيره لكانت المصادر القديمة قد احتفظت بها وذكرتها في سجلاتها. من هنا نستطيع القول إن أريستوفانيس قد بلغ مكانة سامية في مجال النقد الأدبي لم يصل إليها أحد من كتاب الكوميديا السابقين أو اللاحقين . ومن هنا استحق عليه لقب الشاعر الناقد.

بعد عام تقريباً من عرض كوميديا الضفادع خسر الأغريق الحرب مع اسبرطة ، تلك الخسارة التي كانت نقطة تحول في تاريخ الأدب الأغريقي. فكما لاحظ أريستوفانيس فإن عصر ازدهار التراجيديا قد ولي بموت يوريبيديس وسوفوكليس. وربما يمكن القول إن أريستوفانيس نفسه قد أكد صحة هذه الملاحظة فيما يتعلق بأعماله. لقد أستمر أريستوفانيس يكتب حتي آخر لحظة في حياته حيث

(١٤٥) Frag. 209 (Edmonds)

(١٤٦) Frag. 191 (Edmonds)

مات في منتصف ثمانينيات القرن، لكنه لم يعد يكتب بنفس الحماس ونفس البراعة اللتين كان يكتب بهما من قبل. وصلتنا كوميديتان من كوميدياته التي كتبها في تلك الفترة، النساء في البرلمان Ecclesiazusai وبلوتوس. في هاتين الكوميديتين اختفي البارباسيس وتقلص دور الكورس حتي كاد أن يختفي. إن كوميديا برلمان النساء محاولة أخيرة غير ناجحة للنقد الأجتماعي، بينما تنتمي كوميديا بلوتوس إلي عصر الكوميديا المتوسطة التي تتميز بالطابع السياسي أو الهجوم الشخصي. غالبا ما قيل إن القرن الخامس قبل الميلاد هو قرن الشعر بينما القرن الرابع هو قرن النثر. إن هذا القول ينطبق أيضا علي نصوص الكوميديا التي أصبحت أقرب إلي النثر منها إلي الشعر.

ب - النثـــــر

السوفسطائيون :

يبدو أن كلمة سوفسطائي لم تكن تستخدم بمعناها المألوف قبل القرن الخامس قبل الميلاد. كانت تعني عند بداية استعمالها الرجل الحكيم أو الرجل الماهر في ممارسة أي وجه من أوجه النشاط. منذ البداية كان هناك اعتقاد بأن الرجل الذي يمارس عملاً بعينه يعتبر حكيماً، ثم بدأت شيئاً فشيئاً تعني عضوا من أعضاء مهنة بعينها. إنها مهنة المعلمين المتجولين الذين كانوا ينتقلون من مدينة إلي أخري يعلمون الأفراد لقاء أجر. اختلفت الموضوعات التي كان يعلمها هؤلاء المعلمون في مضمونها، لكنها كانت دائماً مرتبطة بفن ممارسة الحياة أو تحقيق النجاح في حياة الإنسان . زعم بعض السوفسطائيين – مثل بروتا جوراس – أنه يعلم الفضيلة التي كانت – في رأيه – تساوي الكفاءة اللازمة لممارسة حياة كريمة. لكن أخرين – مثل جورجياس ومن ساروا علي نهجه – اقتصروا علي تعليم الريطوريقا التي كانت تمثل الوسائل الناجعة لتحقيق النجاح في المدن الديمقراطية. بل كانت الريطوريقا تتضمن أيضا تعليم بعض الموضوعات الأخري مثل التدريب علي تقوية القدرة علي التذكر والتي برع فيها سوفسطائي مثل هيبياس. يمكن مقارنة نشاط هذه المجموعة من السوفسطائيين بالمعاهد والمؤسسات المتعددة التي تعلن في عصرنا عن استعدادها لتدريب الأفراد لتحقيق النجاح في مجالات العمل المختلفة أو في الحياة بوجه عام. ولقد أقبل الآثينيون علي التعلم علي أيدى هؤلاء السوفسطائيين بشكل ملحوظ من أجل الحصول علي أكبر قدر

ممكن من الثقافة. لذا تمتع قادة السوفسطائيين بشهرة واسعة وجمع بعضهم ثروات طائلة.

كانت السوفسطائية مهنة وليست مدرسة فكرية وإن كان بعض السوفسطائيين – مثل بروتاجوراس – يقوم بتلقين بعض الآراء الفلسفية(١٤٧). لكن طبيعة المهنة السوفسطائية بوجه عام كانت تهدف إلي تشكيل موقف عقلي معين وتؤكد علي النجاح المادي والقدرة علي مناقشة أي موضوع بغض النظر عن مصداقيته أو عدمها. لذا فإن التأثير العام الذي أحدثه السوفسسطائيون كان من الضروري أن يسير في اتجاه الشك في ادعاءات التفكير العقلي وذلك من أجل الوصول إلي الحقيقة والشك في أى ادعاءات تتعلق بالمباديء الأخلاقية الفاضلة. كان بعض السوفسطائيين الأوائل ذوي شخصيات قوية وسمعة طيبة، لكن البعض الآخر لم يكن كذلك. ولعل ذلك البعض الآخر هو الذي جعل لفظ سوفسطائي يكتسب معناه السئ الذي ينتشر في العصور التالية والحديثة والمعاصرة(١٤٨).

لاحظنا أن كلمة سوفسطائي بمعناها العام يمكن أن تشير إلي متخصص في مهنة معينة. إنها تعني الفني أو الفنان، كما تعني الطبيب أو النبي بشرط أن يكون شاعراً ومفكراً. إن سولون وبيثاجوراس وغيرهم كثيرون وحتي هوميروس وهيسيودوس كان يمكن أن يطلق علي كل منهم لقب سوفسطائي(١٤٩) . لكن ذلك المعني اختفي مع قدوم القرن الخامس قبل الميلاد وأصبح يطلق علي فئة معينة دون غيرها. يقول سيمونيديس(١٥٠) في القرن السادس قبل الميلاد إن الحياة في المدينة – الدولة تعلم الفرد. لكن هذا القول فقد معناه مع حلول القرن الخامس قبل الميلاد فلقد ضعفت العلاقات الودية بين أفراد الدولة الواحدة. عندئذ ظهر السوفسطائيون لكي يجعلوا التعليم بالنسبة للشباب هدفاً يجب التفكير في الوصول إليه. كان السوفسطائيون أول فئة من البشر بين الأغريق تنتقل من مكان إلي مكان ليعلموا الشباب لقاء أجر محدد. وربما كان ذلك امتداداً للتقليد الأغريقي القديم وهو تجوال المنشدين والمهنيين والأطباء وهي الفئات التي كانت معروفة في عهد هوميروس باسم δημιουργοί (١٥١) لقد وصف أفلاطون السوفسطائيين بأنهم

(١٤٧) Jaeger, Paideia, p. 295.

(١٤٨) أفلاطون، بروتاجوراس، ترجمة محمد كمال الدين على يوسف، ص ٨ وما بعدها.

(١٤٩) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 338 sqq.

(١٥٠) Simonides, Frag. 53 D.

(١٥١) Ehrenberg, Op Cit., p. 338, n. 9

دجالون مشعوذون ، ولعل ذلك الوصف العدائي هو الذي ألصق المعني السئ بالكلمة وظل لاصقا بها حتي حاول بعض الدارسين الأوربيين في القرن التاسع عشر أن يكشفوا عن حقيقة أهمية هذه الفئة من المعلمين في مجال الفكر والأدب والنقد الأدبي(١٥٢) . ومازالت منذ ذلك الحين تتصارع الآراء حول التعرف علي هوية هذه الفئة وطبيعتها وحقيقة الأهداف التي كانت تسعي إلي تحقيقها(١٥٣).

نشأ الاختلاف في الرأي حول وضع السوفسطائيين بسبب عداء كل من أفلاطون وأرسطو ليس فقط لسوفسطائيي القرن الخامس قبل الميلاد بل أيضا للفلاسفة المعاصرين لهما والذين هاجماهم تحت اسم السوفسطائيين. لم يكن السوفسطائيون جميعاً يمثلون رأيا واحداً أو مدرسة واحدة بل كان كل منهم له آراؤه الخاصة. لكنهم كانوا يتفقون جميعا علي أ ن الإنسان بوجه عام هو الموضوع الرئيسي للتعليم وأن الإنسان بوجه خاص هو حيوان سياسي. بالتالي يمكن تعريفهم علي أنهم أحفاد الشعراء الذين جاءوا بعد سولون والذين كانوا يعتبرون معلمين للأغريق، كما أنهم تأثروا أيضا بالفلاسفة الأوائل. كتب السوفسطائيون مؤلفات عديدة، كان الهدف من أغلبها هو أن يقرأها الأشخاص المعاصرون لا أن تظل باقية لتقرأها الأجيال التالية(١٥٤). من أجل تحقيق هذا الهدف تعلم السوفسطائيون وعلموا – كل حسب منهجه – شروط الحياة الإنسانية مع الاهتمام الخاص بحديث الإنسان وتفكيره . اعتنقوا بعض المذاهب الفلسفية التي كان لها تأثير واسع فيما بعد مثل المذهب الذي يقول إن الفضيلة تقوم علي المعرفة وعلي ذلك يمكن تعلمها .لم تكن فلسفتهم السبب في شهرتهم بل كانوا يمثلون ظاهرة اجتماعية : معلمون محترمون يعود أصلهم إلي الطبقة المتوسطة يعلمون الصبية من أبناء طبقة النبلاء والطبقة الثرية (١٥٥) . يعني ذلك أن تعليمهم كان تعليما سياسيا محتواه الرئيسى دراسة الخطابة ، إذ أن الخطابة كانت ضرورة من ضروريات الحياة السياسية بوجه

---

(١٥٢) Grote, History of Greece, Chapter 67; Sidgwick, J. Ph. IV (1872), p. 288; V (1873), p.66

(١٥٣) أنظر على سبيل المثال : Jaeger, Paedeia; Wolf, Griechisches Rechtsdenken, vol. 2 (1952); Popper, The Open Society and its enemies; Havelock, The Liberal Temper in Greek Politics.

(١٥٤) Jaeger, Op. Cit., p. 312

(١٥٥) Plato, Protagoras, 312

عام والديمقراطية بوجه خاص. في نفس الوقت ضمن السوفسطائيون في مناهج تعليمهم مجموعة ضخمة متباينة من الحقائق والتساؤلات غالباً ما كانت تتميز باختلافات ومساحات غير عادية. هكذا كانوا محترفين بحق. كانت فكرة الإلمام بكل شئ تسيطر علي تعليمهم وإن اختلفت محتويات هذه الفكرة من سوفسطائي إلي آخر. عارض بروتاجوراس هذه الفكرة(١٥٦)، وقصر تعليمه علي فن السياسة الذي كان يتضمن أكثر من موضوع واحد لكنه اهتم اهتماماً كبيراً – مثله في ذلك مثل باقي السوفسطائيين – بتعليم فن الاقناع، وهو الفن الذي لقي إقبالاً كبيراً علي تعلمه لحاجة المجتمع الآتيني إليه. هكذا كان السوفسطائيون صورة صادقة لروح العصر كما كان لهم أيضا مركز القيادة في عصرهم.

كان السوفسطائيون مسئولين إلي حد كبير عن خلق هوة سحيقة واسعة بين الأجيال. وصل هذا التحول إلي أقصي مراحله أثناء الحرب. لقد عاني الجيل القديم من أهوال الحرب والدمار، وأفسحت الطبقة الحاكمة الطريق أمام طوفان من الرجال ذوي المستوي الأدني نسبيا من التعليم والخبرة والتمسك بالتقاليد. تحطمت سبل الحياة ومعتقدات أفراد الجيل القديم إلي حد كبير بواسطة التطورات التي فرضت متطلبات جديدة وفتحت باب احتمالات حديثة لكل فرد من أفراد الدولة علي حدة. أصبح الأفراد في الجيل الجديد يهفون إلي مستقبل جديد. منحهم التعليم فرصة التحرر من عالم مقضي عليه بفعل الظروف العاصفة الثائرة. أصبح لدي الجيل الجديد أمل في التجاوب مع متطلبات المجتمع المتغير عن طريق المشاركة الإيجابية(١٥٧) . لقد أتي السوفسطائيون – الذين أدخلوا التعليم الجديد – من جميع أنحاء بلاد الأغريق ماعدا أيونيا بوجه عام التي كانت مهداً للفلسفة الطبيعية (١٥٨). تمركزوا في أثينا وخلقوا – أوساهموا مساهمة فعالة علي الأقل في خلق الجو العام وجوهر الجيل الجديد من عصر التنوير.

مع نمو الديمقراطية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد أصبح الطريق ممهداً للفرد الذي يستطيع أن يخضع الجماعة لرأيه وأن يقنعهم بنظرته إلي الأمور أثناء الإجتماعات السياسية أو داخل دور القضاء حيث كانت هيئة المحلفين تتكون من

(١٥٦) Ibid., 318 d.

(١٥٧) Jaeger, Op. Cit., p. 292 sqq.

((١٥٨) كان بروتاجوراس من أبديرا Abdera وبروديكوس من كيوس Ceos وبالتالى كانوا أيونيين، لكنهما لا ينتميان إلى آسيا الصغرى.
أنظر : Ehrenberg Op. Cit., p. 474, n. 13.

عدة مئات من الرجال. من هنا نشأت الحاجة الماسة للتعلم وخاصة تعلم فن الكلام. هكذا وجد السوفسطائيون الفرصة السانحة لممارسة نشاطهم. نشأت دراسة فن الكلام – الريطوريقا أو الخطابة – في جزيرة صقلية حيث لمعت أسماء مثل أمبيدوكليس Empedocles وتيسياس Tisias وكوراكس Corax وارتبطت بنشأتها(١٥٩) . نحن نعرف أمبيدوكليس فيلسوفاً لكن من الصعب أن نتعرف علي حقيقة القدر الذي ساهم به في ذلك المجال(١٦٠) . أما تيسياس وكوراكس فهما من أوائل مَنْ كتب مؤلفات تعليمية عن الخطابة (١٦١). لكن أرسطو يروي أن كوراكس قد اكتفي بالتخصص في دراسة البرهان المحتمل لإرشاد الذين يعملون في مجال الدفاع(١٦٢) . إن هذا الارتباط الوثيق بين الخطابة ودور القضاء يجب أن يؤخذ في الحسبان لأنه منح دراسة فن كتابة النثر نظرة كان لها تأثيرها عليه لمدة قرون عديدة تالية.

عندما وصل معلمو الخطابة إلي أثينا سرعان ما حولوا المناقشات والدراسات الأدبية إلي طريق مختلف تمام الاختلاف. كان هؤلاء المعلمون يهتمون بدراسة اللغة لأنهم كانوا جميعاً معلمين لفن الكلام. فلقد تخصص جورجياس في دراسة النحو(١٦٣) ودراسة الصيغ والأزمنة والفرق بين الرغبة والسؤال والتقرير والأمر. وجدير بالذكر هنا أن من بين آراء جورجياس هو خطأ هوميروس عندما يخاطب الموسية في بداية ملحمته في صيغة الأمر(١٦٤) أما بروتاجوراس فقد درس الأنواع المختلفة للنقاش وأنه كان يستشهد بأمثلة من الشعراء لإثبات صحة آرائه وهي عادة إغريقية قديمة (١٦٥) . أما بروديكوس فكان تخصصه الدقيق الاستخدام الدقيق للكلمات وتعريفاتها، وهو ما جعله محبوباً لدي سقراط. لقد استشهد أفلاطون في إحدي محاوراته بأسلوبه المختصر في الحديث، والذي كان علي نقيض من الأسلوب المنمق الذاخر بالصور الأدبية لهيبياس(١٦٦). إن هيبياس هو الذي ظهر في

(١٥٩) محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي، ص ٢٢ وما بعدها.

(١٦٠) أفلاطون، بروتاجوراس، ترجمة محمد كمال الدين علي يوسف ، ص ١٨.

(١٦١) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 19

(١٦٢) Arist. Rhet., 1402 a 18.

(١٦٣) Diog. Laert., 9, 52.

(١٦٤) Arist., Poet., 1456 b 15.

(١٦٥) Plato, Protagoras, 339 sqq.

(١٦٦) Ibid., 337 a - c; Ehrenberg, Op. Cit., p. 346.

أولومبيا وقد ارتدي ملابس صنعها جميعا بيديه(١٦٧) . هذه إشارة إلي أنه كان رجلاً موسوعياً ويدعي أنه يعرف كل شئ. تضمنت مؤلفاته موضوعات في اللغة والنقد الأدبي، لكن نقده لهوميروس يقوم أساسا علي النظرة الأخلاقية لشخصياته(١٦٨) . بذلك كان يتفق مع النظرة العامة لعصره.

تجدر الإشارة إلي شذرتين يرجع تاريخ كل منهما إلي نفس العصر. الشذرة الأولي بعنوان δισσοὶ λόγοι وهي مجهولة المؤلف يرجع تاريخها إلي أواخر القرن الخامس قبل الميلاد(١٦٩). يبدو أنها من ضمن أعمال السوفسطائيين. تردد هذه الشذرة بعض الآراء التي تنسبها بعض المصادر إلي جورجياس(١٧٠) وهو أن أفضل الشعراء التراجيديين شأنه - في ذلك شأن أفضل الرسامين - هو الشخص الذي يكون تقليده أو محاكاته للحقيقة مقنعاً ومخادعاً، ثم يضيف أن الشعراء لا يهتمون بتصوير الحقيقة بقدر ما يهتمون بإدخال البهجة علي نفوس السامعين. أما الشذرة الثانية فتحتوي علي القول المأثور للفيلسوف وعالم الذرة ديموكريتوس(١٧١) وهو أن الشاعر الناجح هو الذي يكون خارجاً عن وعيه ملبوساً بروح الإله وأن الشعراء الواعين يجب أن يطردوا من جبل هيليكون. إن هذه الشذرة الأخيرة تصور فكرة الإلهام في أقصي مراحلها، وبالطبع لم يكن يرضي عنها بنداروس أو شعراء التراجيديا.

أهم السوفسطائيين جورجياس الليونتيني Gorgias Liontini الذي نزح إلي أثينا في عام ٤٢٧ ق.م. بأساليبه البارعة في مجال تدريس الخطابة وسرعان ما ذاع صيته حتي ملأ كل بقاع بلاد الأغريق(١٧٢) . هاجر بالفكرة التي كان زملاؤه السوفسطائيون يحاولون أن يلمحوا إليها في دراساتهم وهي أن الشعر هو شقيق للنثر. بذلك يكون قد حاول إحياء فكرة كان قد حاول كل من هوميروس وهيسيودوس إحياءها من قبل حيث لاحظنا أن الخطيب كان يشترك مع الشعراء في الإلهام من الموسيات في ملاحم هوميروس(١٧٣)

(١٦٧) Jaeger, Op. Cit., p. 294.

(١٦٨) Plato, Hippias Minor, ad init.

(١٦٩) Frag. 2, 90 (Diels)

(١٧٠) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 343 sqq.

(١٧١) Horace Ars Poet., 296; Cicero, De Devinatione, I,37,80(=Diels,2, p. 146).

(١٧٢) Ehrenberg, Op. Cit., p. 345.

(١٧٣) Grube, Op., Cit., pp. 14 sqq.

كان جورجياس أول من نظّر لفن كتابة النثر(١٧٤) . لذا كان -مثله في ذلك مثل كل من ينادي بفكرة أصيلة - مبالغاً في نظريته. ارتبط اسمه بالأسلوب الشعري والتكلف الزائد. إن الأشكال البلاغية المرتبطة باسمه هي المجاز والتشبيهات المتناهية في الجرأة والتورية والجناس واللحن والتكرار واستخدام الجمل المتوازنة في الطول والقصر والقول المباشر والتضاد. إن مثل هذه الأشكال اللغوية المتعددة بالإضافة إلي السجع والإيقاعات وتناغم القوافي يمكن ملاحظة وجودها في شذرة وصلتنا من خطبة جنائزية يبدو أنها كانت تدريباً علي الاستعراض الخطابي(١٧٥):

ماذا ينقص هؤلاء الرجال ويجب أن يكون لدي غيرهم؟ ماذا يكون حاضراً فيهم ويجب أن لا يكون في غيرهم؟ ياليتنى أستطيع أن أعبر عما أرغب، يا ليتني أرغب فيما أستطيع أن أعبر عنه، متفادياً غضب الآلهة، متحاشياً حسد البشر، مقدسة كانت شجاعتهم، لكن فناءهم كان بشريا. غالباً ما فضلوا النزاهة الرقيقة علي العدالة الهجومية، غالباً ما فضلوا الحكم السليم علي التمسك الصارم بالقوانين، هذا ما اعتبره مقدساً للغاية وقانوناً عاماً : أن يتكلموا أو يصمتوا في الوقت المناسب، أن يعملوا أو لا يعملون. لقد مارسوا شيئين ضروريين قبل كل شئ : العدالة والقوة. الأولي في التفكير والثانية في العمل. دافعوا عمن لا يستحقون سوء الحظ. عاقبوا من لا يستحقون الحظ السعيد. لكن عندما يتطلب الأمر فهم غاضبون كما يجب، كبتوا بعقولهم الذكية اندفاع قوتهم. متغطرسون مع المتغطرسين، معتدلون مع المعتدلين، جسورون مع الجسورين، خطيرون في وقت الحظر.

مهما حاولت الترجمة العربية فإنها لن تستطيع أن تصور بدقة بلاغة جورجياس وما اشتهر به من إيقاع وموسيقي ومجاز وتشبيهات وغيرها من الأشكال البلاغية، فقد لا يباريه أحد من معلمي البلاغة والخطابة.

وصلتنا شذرة أخري من كتابات جورجياس بعنوان مديح هيليني Encomum Helenae (١٧٦). إنها قطعة بلاغية استعراضية ἐπιδειξίς ربما

(١٧٤) قسّم إيجيه Egger النقد الأغريقى عند السوفسطائيين إلى ثلاثة أنواع : ذوقى، تهكمى، عقلى، أنظر : Egger, Essai Sur L' Histoire de la critique chez les Grec, p. 29.

(١٧٥) frag. 6(Diels).

(١٧٦) Gorgias, frag. 11 (Diels)

كان لفظ استعراضي يستخدم كمصطلح نقدي ليعني إبراز البراعة الخطابية في تناول الموضوعات المتناقضة ظاهريا والتي أصبح يمارسها باستمرار معلمو الريطوريقا. قسم أرسطو فيما بعد الخطابة إلي ثلاثة أنواع : خطابة تأملية وخطابة دفاعية وخطابة استعراضية(١٧٧). تضمنت الخطابة الاستعراضية كل الأنواع التي يمكن أن تنضم تحت النوعين الآخرين. ثم حدث خلط بعد ذلك بين الأنواع الثلاثة. إن القطعة الاستعراضية مديح هيليني تتناول موضوعاً متناقضاً ظاهرياً بالنسبة للقارئ أو المستمع الأغريقي، وبالتالي فإنها استعراضية بالمعني الصحيح. فالهدف منها هو استعراض مهارة المؤلف وبراعته في التأليف. إن هيليني تبدو في هذه القطعة غير مذنبة لذها بها إلي طروادة مع باريس إذ أن هروبها كان لأحد أسباب أربعة:

- ربما كان سببه رغبة الآلهة.
- ربما يكون باريس قد أرغمها بالقوة.
- ربما يكون باريس قد أغراها بالكلمة .
- ربما تكون قد أحبت باريس لدرجة أنها لم تستطع البعد عنه.

إن ما يهمنا في هذا المجال هو السبب الثالث، إذ أن جورجياس يتحدث عن قوة الكلمة λόγος . إنه يبدي بعض الملاحظات النقدية التي تثير بعض أفكار أساسية تناولها فيما بعد بمزيد من التفصيل كل من أفلاطون وأرسطو(١٧٨). لذا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لمناقشة بعض الفقرات التي وردت في هذه الشذرة الهامة(١٧٩).

في الفقرة رقم ٨ يقول جورجياس : الكلمة – اللوجوس – جبارة في قوتها. جسدها ضئيل غير مرئي لكن الأفعال التي تقوم بها أفعال مقدسة. إنها قادرة علي أن تذهب الخوف، وتقضي علي الألم، وتدخل البهجة في النفوس، وتزيد من قدر الشفقة. وهكذا نري أن قوة الكلمة تثير العواطف وخاصة عاطفة الخوف والشفقة وما يسميه أرسطو فيما بعد العواطف الأخري المشابهة. لقد أصبحت قوة الكلمة وتأثيرها علي المرء – فيما بعد – موضوعاً عاماً يدرسه الأغريق في مدارسهم.

---

(١٧٧) أنظر ص ١٦٤ أدناه.
(١٧٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 18.
(١٧٩) Sikes, Greek View of poetry, pp. 29 - 33

في الفقرة رقم ٩ يقول جورجياس : لكن علي المرء أن يقدم برهاناً لكي يقنع العقل. إن كل أنواع الشعر هي كلمات موزونة λόγον ἔχοντα μέτρον إنها تصيب السامعين برعشة من الخوف وشفقة مصحوبة بالدموع ورغبة في البكاء. من خلال الكلمات تشعر النفس بأسي ذاتي من أجل تعاسة الآخرين أو سعادتهم. في هذه الفقرة يشابه جورجياس بين النثر والشعر في التأثير الذي يحدثه كل منهما بينما يري أن الفارق الوحيد بينهما هو أن الشعر كلام موزون. كما نلاحظ أن مؤلف الخطبة عليه أن يقنع العقل وأن يستميل العواطف في نفس الوقت هنا يجدر أن نتذكر أن اللوجوس λόγos تشير إلي الشكل والمضمون معا. إنها تعني الكلمة والفكرة. إن التركيز علي التراجيديا شئ طبيعي إذ أنها كانت في ذلك الوقت الشكل الفني للشعر.

في الفقرة العاشرة يقول جورجياس إنه من خلال الكلمات يستلهم الكاتب الأنشودة التي تدخل البهجة في نفوس المستمعين وتقضي علي آلامهم. إن قوة تأثير الأنشودة وحكم النفس أيضاً يغري ويقنع مثلما يفعل السحر. فالسحر يقوم علي شيئين : أخطاء النفس وخداع العقل. ويستكمل جورجياس المعني في الفقرة الحادية عشرة حيث يقول : كم من رجال حرضوا آخرين بأشياء كثيرة عن طريق ابتكار نوع زائف من الجدل . إذا تذكر الجميع الماضي وأدركوا الحاضر وتنبأوا بالمستقبل فإن الكلمة سوف لا يكون لها تأثير مثل تأثيرها اليوم، لكنها اليوم تؤثر في منْ لا يذكرون الماضي ولا يتفحصون الحاضر ولا يقدسون المستقبل. الهدف من اللوجوس إذن هو إدخال البهجة في النفوس إنها لا تهتم بقول الصدق. إن قوتها تكمن فعلاً في إيقاع عقل البشر وعواطفهم في الخطأ. هذه هي الفكرة التي لا تهتم بالأخلاق والتي كان ينادي بها ويمارسها معلمو الخطابة وهي أيضا التي عبر أفلاطون عن اشمئزازه نحوها. إن جورجياس يصل في النهاية إلي أن يدين المحرض علي الشر، لكن ذلك يرجع إلي الموضوع المتناقض ظاهرياً الذي تناوله، إنه يريد أن يبرئ هيليني من الذنب، لذلك كان عليه أن يلقي اللوم علي باريس.

في الفقرة الثانية عشر يقول جورجياس : إنِ الكلمة التي تحرض النفس تدفعها إلي الاعتقاد فيما يقال وإلي مدح ما يفعل. إن منْ يحرض يكون فاعل الشر لأنه يستخدم أدوات الإرغام. لكن ليست هناك جدوي من إدانة من يحرض. لعل هذه الفقرة تذكرنا بما جاء عند أفلاطون في محاورة جورجياس حيث يقول إن

الريطوريقا أداة يستلزم استخدامها مهارة وتدريب لكن معلم الريطوريقا لا يلام لسوء استخدامها تماماً كما لا يلام مدرب المبارزة بالسيف إذا ما استخدم تلميذه مهارته التي اكتسبها في قتل الآخرين. لكن جورجياس يناقض نفسه حين يقول إنه إذا جاء إليه تلميذ لا يعرف الفرق بين الخير والشر فإنه بالطبع سوف يشرح له كليهما.

في الفقرة الثالثة عشر يقول جورجياس علينا أن نتدرب علي المناظرات المفروضة علينا في مجال الخطابة حيث تدخل الخطابة البهجة في النفوس وتغري جمهوراً كبيراً لأنها مؤلفة بمهارة وليس لأنها تقال بصدق.

ثم يواصل جورجياس نفس الفكرة في الفقرة الرابعة عشر حيث يقول إن قوة الكلمة بالنسبة للنفس مثل الدواء بالنسبة للجسد. فكما أن العقاقير المختلفة تخلص البدن من الأخلاط المختلفة وتقضي أحيانا علي المرض وأحيانا أخري علي الحياة فكذلك الحال بالنسبة للكلمات، بعضها يجلب الألم، والبعض يجلب السرور، والبعض الآخر يسبب الخوف، والبعض يكسب الرجال قوة وشجاعة بينما بعض الكلمات تخدر الروح وتسحرها عن طريق وسائل الأقناع الشريرة. إن تشبيه الكلمة بالدواء شئ يثير الانتباه، إذ أن أفلاطون وأرسطو يدعيان أن الفلسفة تشفي الروح. لذلك فإن كل أهتمام أفلاطون في محاورة جورجياس هو أثبات عدم صحة التشبيه. إن الخطابة ليست مشابهة للدواء لكنها تشبه الطهي الذي يكون الهدف من ورائه الإحساس بالبهجة وليس الصحة.

بعد ذلك العرض لبعض ما جاء من فقرات في شذرة جورجياس التي وصلتنا بعنوان مديح هيليني يمكن القول إنه إذا كان جورجياس قد أمعن النظر في الأفكار التي ذكرها صراحة فلابد أن تكون له نظرياته الخاصة بطبيعة اللغة. إن قراءة فقراتها تساعد علي فهم موقف أفلاطون بشكل أفضل. إنها تجعلنا نشعر بالأسف الشديد لأن سجلات التاريخ لم تحفظ لنا كتاب جورجياس الذي ألفه عن فن الكلام. من المحتمل أن تنسب إلي جورجياس النصيحة القائلة بأنه إذا كان منافسك يتحدث بأسلوب جاد فعليك أن تمحو تأثير كلماته بأن تجعل المستمعين يضحكون، لكن عليك أن تكون جاداً إذا كان منافسك مازحاً. إنها نفس النصيحة التي رضي عنها أرسطو فيما بعد وروجها(١٨٠) . لكن أرسطو لم يكن راضيا بوجه

(١٨٠) Arist., Rhet., 1419 b3.

عام عن وسائل التعليم عند جورجياس وغيره من السوفسطائيين. إنه يقول إنها وسائل غير علمية وتعتمد كلية علي دفع التلاميذ إلي أن يحفظوا عن ظهر قلب بعض مقطوعات محددة. إن ذكاء السوفسطائيين – حتي العظيم منهم – كان ذكاء ظاهرياً. إنهم كانوا يعلمون تلاميذهم كيف يكونون ناجحين علي مستوي إدراكي يشبه ما يحدث في عصرنا الحاضر حيث تعلن بعض المعاهد الأهلية عن التدريب علي «كيف تكسب الأصدقاء، وكيف تؤثر في الناس» . أما بالنسبة للسوفسطائيين فيمكن تلخيص مبادئهم في جملة واحدة هي كيف تقنع الآخرين وتصبح مرموقا في مدينتك. إن أغلب الإشارات الواردة في المصادر القديمة المختلفة عن جورجياس إنما تشير إلي تجاوزاته الأسلوبية وليس إلي طريقة التعليم التي كان يتبعها.

يلي جورجياس في الشهرة ثراسيماخوس Thrasymachus الخالكيدوني(١٨١). يبدو أنه وجه مزيداً من الاهتمام إلي الإيقاع وكان يفضل في كتاباته القدم الپايوني عند بداية الجملة وفي آخرها. لذا فإن نثره كان يتصف بالرتابة حسب رواية شيشرون(١٨٢).إتبع في كتاباته أسلوب إثارة الشفقة وكان يهدف دائماً إلي إثارة عواطف المستمعين(١٨٣) . وعلي النقيض من جورجياس فإنه حاول تطوير الأسلوب النثري لكي يصبح أسلوباً معتدلاً لا هو بالأسلوب الشعري ولا بالأسلوب العامي(١٨٤) . كانت لديه البراعة في ترتيب أفكاره والتعبير عن كل نقطة بدقة وإحكام قبل أن ينتقل إلي النقطة التي تليها(١٨٥) . إنه تراسيماخوس الذي يصوره أفلاطون في الكتاب الأول من الجمهورية رسولاً للصلاية والحق(١٨٦)، والذي يقول عنه أرسطو إنه مبتكر الريطوريقا(١٨٧).

---

(١٨١) Grube, Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus, pp. 251 - 267.

(١٨٢) Cicero, Orator, 39; 174 - 5 ; cf. Arist., Rhet., 1409 a 2

(١٨٣) Plato, Phaedrus, 267 C-d.

(١٨٤) Dion. Hal., Demosthenes, 3.

(١٨٥) Ehrenberg, Op. Cit., p. 350.

(١٨٦) Plato, Rep., 338 C

(١٨٧) أنظر : Diog. Laert., VIII, 57

لاحظ الشاعر الكوميدي أريستوفانيس خطورة تعاليم السوفسطائيين علي المجتمع الأغريقي، كان يعتقد أنهم يقوضون القيم التقليدية لأبناء عصره، لذلك غضب منهم غضباً شديداً. كما كرههم أفلاطون بسبب تفكيرهم السطحي وبسبب رفضهم الاعتراف بأي مسئولية أخلاقية لما يقومون بتعليمه بالرغم من أنهم سوّوا بين أنفسهم وبين الشعراء كفنانين ومعلمين. إن موقف كل من أريستوفانيس وأفلاطون يمكن تبريره من وجهة نظرهما الخاصة. لكن ذلك الموقف يجب ألا يجعلنا نتجاهل القدر الكبير من المساهمات الفعالة التي قدمها السوفسطائيون لأبناء عصرهم والعصور التالية. فلقد سدّ السوفسطائيون حاجة ماسة بتعاليمهم الريطوريقية. أضافوا دراسة اللغة سواء في مجال النحو أو الأسلوب الأدبي إلي مناهج التعليم التقليدي التي كانت تشمل التدريبات البدنية والموسيقي والشعر. لقد كان الآثينيون علي استعداد لقبول تلك الدراسة المستحدثة. كانوا علي علم بملاحم هوميروس وأعمال الشعراء التراجيديين وكانوا يستمعون إلي الخطباء في الاجتماعات السياسية. إن الدراسة النظرية الواعية لما مارسوه لفترة طويلة من قبل قد جعلتهم يشعرون بالإحباط، ولقد كان ذلك سببا رئيسيا لنجاح جورجياس في مهمته. فمنذ ذلك الوقت بدأ الكتاب الأغريق يدركون حقيقة مايفعلون ويفعلونه بوعي كامل. لذا فإن تأثير السوفسطائيين وخاصة جورجياس إنما يظهر واضحا في كتابات النثر أثناء القرن الرابع قبل الميلاد مثلما يظهر في أسلوب المؤرخ ثوكوديديس ومعلم الخطابة أيسوكراتيس والمفكر أفلاطون والخطيب الشهير ديموسثنيس وغيرهم.

التاريخ

ربما يكون النثر التاريخي هو النوع الوحيد من أنواع النثر الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد، بل إنه بلغ أقصي مراحل الازدهار(١٨٨) . من المحتمل أن يكون هيرودوتوس قد أكمل مؤلفه التاريخي عن الحروب الفارسية بعد عام ٤٣١ ق.م بقليل بينما كان ثوكوديديس يكتب مؤلفه التاريخي عن الحروب البيلوبونيسية أثناء الأعوام الأخيرة من نفس القرن. لم ينغمس هيرودوتوس في أى مناقشات نظرية. إنه يبدأ مؤلفه معلناً أنه إنما ينشر فقط نتائج تحرياته حتي يأخذ كل من الأغريق وغير الأغريق حقهم من الشهرة، وحتي تظهر علي حقيقتها الأسباب التي أدت إلي قيام الحرب. إن هيرودوتوس المؤرخ يعتبر نفسه من أحفاد الشاعر

(١٨٨) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 33 sqq.

الملحمي لذلك فإنه يري في ذاته أنه واهب الخلود. كان هيرودوتوس رحالة واسع الترحال يعتبره الأغلب الأعم من دارسي الأدب أب التاريخ Pater Historiae(١٨٩) إذ أنه قد تحمل المشاق وركب الصعب لكي يكشف عن حقيقة الأحداث التي يتناولها وإن كان قد فشل إلي حد ما في تحقيق ذلك فيما يتعلق بالأحداث العسكرية.

لكن ثوكوديديس فنان واع مفكر في مجال تخصصه وهو كتابة التاريخ كما كان كل من بنداروس وأريستوفانيس في مجال تخصصه وهما نظم الشعر الغنائي وكتابة الكوميديا علي التوالي. فلقد كان ثوكوديديس مهتماً أهتماماً بالغاً بإبراز الهدف من كتابة التاريخ ووسائل المؤرخ. كان مولعاً بإظهار الفوارق والاختلافات بين مفهومه عن التاريخ ومفهوم سابقيه بما فيهم هيرودوتوس. يبدو ذلك واضحاً في الأجزاء الأولي من مؤلفه التاريخي(١٩٠) حيث يشرح واجبات المؤرخ وهو ما لا نجده في العصور الكلاسيكية الأغريقية : يبدأ بالتأكيد علي عدم ملاءمة الروايات الشفهية في كتابة التاريخ ويضرب مثلاً بأحداث الاغتيالات التي تعرض لها حكام أثينا مثل اغتيال هارموديوس Harmodius وأريستوجيتون Aristogeiton . إنه يتفق في ذلك مع رواية زميله هيرودوتوس(١٩١) . بعد ذلك يصحح بعض الروايات التي وردت عند زميله هيرودوتوس، ثم يشرح منهجه في كتابة التاريخ قائلاً : إن أغلب الأشخاص لا يحملون أنفسهم أعباء جسام لكي يكتشفوا الحقيقة بل يقبلون ما يجمع عليه العامة فيما يتعلق بالأحداث. لكن القارئ لما أكتب سوف لا يخطئ إذا اعتقد - بناء علي ما أقدمه من أدلة - أن الأحداث التي أتناولها مطابقة تماماً لما أقدمه من وصف. إنه سوف لا يضع ثقته بقدر أكبر في الشعراء الذين يحتفلون بالأحداث فيضخمون من حجمها وأهميتها ولا في القصاصين λογόγραφοι الذين ينسجون قصصهم بهدف إدخال السرور في نفوس مستمعيهم أكثر مما يهدفون إلي إعطاء صورة صادقة دقيقة للأحداث. سوف يتحقق القارئ من أنه من المستحيل تقديم دليل قاطع مانع حيث أن مرور الزمن قد حول إلي حد كبير أغلب الأحداث إلي قصص خيالية، وأن الأحداث التي أتناولها قد قامت أساسا علي أكثر الأدلة المتاحة وضوحاً وأنها مقنعة في ضوء أن هذه الأحداث قد وقعت منذ فترة طويلة.

(١٨٩) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 363 sqq.

(١٩٠) Thucyd., I, 20 - 22.

(١٩١) Herod., V, 55.

يتحدث ثوكوديديس في الفقرة السابقة عن الماضي، بل إنه يتحدث عن الماضى السحيق. إنه يعلن أنه – علي عكس سابقيه – قد فحص كل الأدلة المتاحة والتي أمكنه الحصول عليها، ثم رواها بأكبر قدر ممكن من الصدق. إن لفظ قصاصين λογόγραφοι كان مصطلحاً غالباً ما يطلق علي المؤرخين الأوائل بما فيهم هيرودوتوس. إن ميل هيرودوتوس لرواية قصص جذابة كان شيئاً معروفاً عنه، لكن ما هو غير معروف عنه دائماً هو أنه في روايته لتلك القصص إنما كان يقدم للقارئ بعض المعلومات القيمة. لكن ثوكوديديس – الذي يثق في قيمة الأدلة التي يسوقها – يقدم إلي القارئ ما يعتبره هو نفسه تقييما حقيقياً لكن نادرا ما كان ما يقدمه أو ما يتجاهله يشكل قيمة بالغة بالنسبة للقارئ.

بعد ذلك ينتقل ثوكوديديس إلي الموضوع الرئيسي الذي سوف يتناوله، إنه موضوع الحروب البيلوبونيسية التي عاصرها وعايش أحداثها. يقول ثوكوديديس: «أعلم أن الناس يعتقدون دائماً أن أية حروب قائمة اشتركوا فيها هي أعظم الحروب أهمية علي الإطلاق. ثم بعد أن تنتهي هذه الحروب فإنهم يعتقدون أن الحروب التي قامت في الماضي جديرة بقدر أكبر من العجب. لكنني أعتقد أن هؤلاء الأشخاص الذين يحللون أحداث هذه الحرب سوف يتأكدون في وضوح تام أنها أعظم شأناً من كل الحروب علي الإطلاق». هكذا يعلق ثوكوديديس علي أهمية الموضوع الذي سوف يعالجه . ثم ينتقل إلي نقطة أخري في غاية الأهمية حيث يقول: «أما فيما يتعلق بالخطب التي ألقيت سواء قبل أو بعد أن يبدأ الخلاف بين الطرفين فقد كان من الصعب عليّ أن أستعيدها كما هي بحذافيرها بالرغم من أنني قد سمعتها بأذني ، وكذلك من الصعب عليّ أن أسجل الخطب الأخري التي ألقيت ولم أكن قد سمعتها. لذلك فقد سجلت ما اعتقدت أنا شخصيا ماذا كان علي كل شخص أن يقول في مثل ذلك الموقف الذي كان يمر به، لكنني في نفس الوقت احتفظت بالنغمة العامة لما قد قيل فعلاً. أما فيما يتعلق بأحداث الحرب فإنني لا اعتقد أن من الصواب أن أعتمد علي أي مصدر من مصادر المعلومات أو علي مشاعري الخاصة، لكنني حاولت أن أتحري أكبر قدر ممكن من الدقة فيما يتعلق بكل حدث علي حدة سواء ما شاهدته أنا شخصياً أو ما يكون قد تمت روايته علي مسامعي بواسطة الآخرين. ثم يواصل ثوكوديديس قائلاً : لقد وجدت في ذلك عملاً صعباً للغاية لأن ما شاهدته بعيني قد يعطي صورة مختلفة لطبيعة ما يثيره من أشجان أو ما يبعثه من ذكريات. إن غياب عنصر الرومانسية في تصويري للأحداث التي وقعت قد يجعلها تبدو للقارئ أقل جاذبية، لكن كل من يرغب في

أن يحصل علي صورة واضحة للأحداث الماضية أو الأحداث التي تشبهها - إذ أن الطبيعة البشرية واحدة في كل العصور - والتي قد تحدث في المستقبل، إذا أعتبر كل هؤلاء عملي الذي أقدمه الآن نافعاً فإنني أكون سعيداً. إنني أود أن ما اكتبه للقارئ الآن يظل ذا قيمة علي الدوام لا أن يكون مجرد عمل يستهدف اهتمام القارئ في التو واللحظة فقط.

يؤكد ثوكوديديس أن المؤرخ لا يمكن أن يستغني عن صياغة الخطب أثناء كتابة التاريخ، إذ أنها شئ ضروري بالنسبة لذلك النوع من الأدب(١٩٢) .لقد ورث ثوكوديديس هذه الفكرة عن هيرودوتوس الذي ورثها بدوره عن هوميروس الذي كان يهوي التشخيص عن طريق صياغة الخطاب المباشر(١٩٣) . إن المؤرخ في العصور الحديثة لا يفكر في أن يحتوي عمله علي خطاب مباشر إلا إذا كان نص هذا الخطاب موجوداً في حوزته، لكن مثل هذه الفكرة لم تكن تراود فكر المؤرخين في العصور القديمة (١٩٤). إن ثوكوديديس يخرج عن العرف المألوف ويلزم نفسه بشرطين. لابد أن يكون ما يقال ملائماً ومناسباً للموقف الذي قيل فيه(١٩٥) ، إنه يفرض علي نفسه أن يكتب ما كان يجب علي القائل أن يقوله مع التزامه في نفس الوقت بأن يضع في حسبانه الظروف التي كانت تمر بالقائل . بالإضافة إلي ذلك فإنه يلزم نفسه بقدر المستطاع بأن يعبر عن المضمون العام للخطبة الأصلية. ولعل ذلك يعني أن المؤرخ عندما يكون لديه تقرير دقيق كامل عن الخطبة فإنه يعطي القارئ المضمون الرئيسي لما دار من مناقشة. بينما يعطي نفسه الحرية في إضافة هذا أو ذاك حسب ما يعتقد أنه كان يجب أن يقال . من الواضح في مثل هذه الأحوال أنه كان من الممكن أن يقدم المؤرخ صورة صادقة للخطبة الأصلية. لكن المؤرخ يلتزم بالشرط الثاني عندما لا يكون لديه تقرير موثوق به للخطبة التي ألقيت في الأصل أو حتي ملخصاً لها. فإذا كان لديه ملخص الخطبة فليس له أن يلتزم بما جاء فيه بل يضيف إليه ما يعتقد أنه ملائم. أما عندما لا يكون لديه أي تقرير موثوق به فإنه يشعر بأن من حقه أن يبتكر نوع الخطبة التي كان عليه أن يبتكرها لو كان قد مر هو نفسه بنفس الموقف. كما أن ثوكوديديس قد تناول أيضا الأحداث حيث يؤكد ضرورة أن يلتزم المؤرخ بالدقة في تصوير الأحداث سواء تلك

---

(١٩٢) De Romilly, Histoire et Raison, pp. 180 - 239.

(١٩٣) Idem, Thucydide et l'imperialism, pp. 203 - 259 .

(١٩٤) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 366 sqq.

(١٩٥) Jaeger, Op. Cit., pp. 388 - 389.

التي شاهدها بعيني رأسه أو وصلت إليه أنباؤها عن طريق الآخرين (١٩٦). إن التزام المؤرخ بمبدأ الدقة قد يبعد بما يكتبه عن الرومانسية التي يقصدها بعض المؤرخين لكي يجذبوا انتباه قرائهم واهتمامهم. هنا يؤكد ثوكوديديس أنه قد يضحي بإعجاب بعض القراء في سبيل الفوز بثقة بعض القراء الآخرين. كما يؤكد أيضا أنه إنما يكتب من أجل أن تبقي كتاباته في العصور التالية وتظل ذات فائدة وقيمة(١٩٧).

قد تبدو نظرية ثوكوديديس في كتابة التاريخ واضحة كل الوضوح. لكن إلي أي مدي تمسك ثوكوديديس بها في كتاباته؟ قد لانستطيع الإجابة علي هذا التساؤل لأننا لم نعش الأحداث التي كتب عنها ولم نسمع الخطب التي سجلها. إن من يستطيع أن يحكم عليه هو تلاميذه ومعاصروه الذين عاشوا الأحداث وسمعوا الخطب من أفواه قائليها. لكن من الواضح أنه لاحظ أن سابقيه لم يلتزموا بالحدود التي وضعها لنفسه في تسجيل الخطب أو تصوير الأحداث. فإذا أردنا أن نقارن بين ثوكوديديس وغيره من المؤرخين فليس أمامنا سوي هيرودوتوس الذي وصلت إلينا كتاباته التاريخية كاملة. قد نلاحظ أن هيرودوتوس لم يدع صدق الخطب والأحداث التي يوردها في كتاباته ومطابقتها للواقع التاريخي. لكن هذه الملاحظة لا يمكن تعميمها علي كل ما جاء في كتاباته. إن هيرودوتوس يقرر صراحة أن أغلب المناقشات التي تدور حول مآثر الديمقراطية والأوليجاركية والحكم المطلق قد حدثت فعلاً(١٩٨).

لقد تجاهل كتاب التاريخ الذين جاءوا بعد ثوكوديديس ولمدة قرنين متتاليين منهج ثوكوديديس في كتابة التاريخ، إذ يبدو أنهم لم يقيموا وزناً للحقيقة التاريخية بل سعوا لكتابة خطب منمقة يستعرضون فيها براعتهم اللغوية والأسلوبية. لذا علينا أن ننتظر حوالي قرنين متتاليين حتي نكتشف في بقايا التراث الذي وصلنا مناقشات حول فن كتابة التاريخ.

---

(١٩٦) Ibid., pp. 385 - 386.

(١٩٧) Ehrenberg, Op. Cit., p. 370

(١٩٨) Herod., III, 80 - 82.

الفلســـفة :

استعرضنا حتي الآن بعض أنواع الدراسات الأدبية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد وخاصة الدراسات الأدبية للشعر. في بداية القرن اهتم كل من الفيلسوفين كسينوفانيس وهيراكليتوس بالمضمون وتناولا التأثير الأخلاقي للشعر علي الفرد والمجتمع. وبالقرب من نهاية القرن اهتم السوفسطائيون أهتماماً بالغاً بالشكل والأسلوب. أما بنداروس وأريستوفانيس فقد تركزت أهتماماتهما علي دراسة الشكل والمضمون. أثناء القرن الرابع استمر الاهتمام بكل من النوعين الفلسفي والخطابي– أي المضمون والشكل – جنباً إلي جنب، ثم ازدادا عمقاً فيما بعد عند أفلاطون وأرسطو وإن كان التأثير الأخلاقي للأدب يحوز علي الجزء الأكبر من الاهتمام وكذلك إعادة بناء بعض المبادئ النقدية الهامة.

لم تصلنا معلومات تذكر عن الكتابات الفلسفية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد، لكن كل ما وصلنا يرجع تاريخه إلي القرن الرابع وهو ما كتبه بعض تلاميذ الفيلسوف سقراط(١٩٩). كتب كريتو Crito عن الشعر. كتب جلاوكون Glaucon شقيق أفلاطون عن يوريبيديس وأريستوفانيس. كتب سيمياس Simmias عن الملحمة. كتب أنتيستنيس Antisthenes – الذي كان تلميذاً لجورجياس ثم لسقراط من بعده – عن الأسلوب واللغة، كما كتب أيضا عن هوميروس والخطباء المعاصرين مثل ليسياس وديموسثنيس وإيسوكراتيس(٢٠٠). يبدو أنه جمع بين الاستعراض الخطابي والنقد الأخلاقي. كما يبدو أيضا أن كتابه عن الأسلوب كان يهتم بشكل رئيسي بدراسة النحو. إن كل هذه الأعمال لم تصلنا سوي عناوينها أو بعض شذرات مبتورة. أما سقراط نفسه فلم يكتب شيئاً.

قال سقراط كل شئ، لكنه لم يكتب شيئاً. لذا فإن علينا أن نبحث فيما كتبه الآخرون عنه. لدينا ثلاث صور لشخصية سقراط وآرائه. الأولي صورها الكاتب الكوميدي أريستوفانيس . الثانية صورها المؤرخ الأديب كسينوفون. والثالثة صورها المفكر أفلاطون. الأول عاصر سقراط والثالث تتلمذ علي يديه أما الثاني فإنه يدعي أنه كان تلميذاً لسقراط. إن دراسة ما جاء في كتابات المؤلفين الثلاثة عن سقراط تدفعنا إلي التردد في الحكم علي آرائه النقدية ، فالصور الثلاث –

---

(١٩٩) Egger, Op. Cit., p. 31.

(٢٠٠) Diog. Laert., VI, 1-19.

الأريستوفانية والكسينوفانية والأفلاطونية – تختلف كل عن الأخري اختلافا واضحاً مما يؤكد عدم الإطمئنان إلي صحة ما جاء بها ومطابقتها للواقع. إن كلا من الكتاب الثلاثة يخلط بين آرائه وآراء سقراط بشكل يستحيل الفصل بين رأي الكاتب ورأي المكتوب عنه (٢٠١) . ومع ذلك يري بعض الدارسين أن هناك فقرة عند كسينوفون يمكن أن نعتبرها معبرة عن رأي سقراط في الفن(٢٠٢) .

في كتاب الذكريات Memorabilia لكسينوفون يتحدث سقراط إلي المثال باراسيوس Parrasius (٢٠٣) . يتفق الأثنان حول رأي واحد مؤداه أن المثال يقلد أو يحاكي الأشياء الحقيقية التي يراها. لكن سقراط يشير إلي أنه لايجب علي المثال أن يقتصر في تصويره علي نموذج واحد بل عليه أن يمزج في تمثال جميل واحد كل المميزات التي يتميز بها أفراد مختلفون في الحياة. لكن باراسيوس يري أنه من المستحيل علي المثال أن يصور الروح. فيرد سقراط عليه قائلاً إنه في الواقع يحاكي تعبيرات الوجه وأوضاع الجسد التي تعبر عن المشاعر، وهكذا يستطيع المثال أن يحاكي ملامح الروح تماماً كما يستطيع أن يحاكي ملامح الجسد. هكذا نجد أن فكرة المحاكاة قد اتسعت دائرتها فأصبح الفنان قادراً علي أن يجمع بفنه بين أشياء منفصلة عن بعضها في الحياة وأن الفنون التي تعتمد علي الرؤيا بالعين يمكن إلي حد ما أن تصور التعبيرات غير المادية عن طريق تصويرها للتعبيرات المادية. هكذا يري بعض الدارسين أن الفقرة التي وردت عند كسينوفون عن المحاكاة في الفن تعبر عن رأي سقراط في مجال النقد. فيما عدا هذه الفقرة علينا أن نعتمد علي ما جاء عند أفلاطون . لكن من الصعب بل من المستحيل عند دراستنا لمحاورات أفلاطون أن ندرك أين ينتهي سقراط ويبدأ أفلاطون. كما أننا لا يمكن أن نأخذ برأي أريستوفانيس إذ أننا نعلم تمام العلم أنه كان عدواً لسقراط وأن الكوميديا تعتمد أساساً علي المبالغة الدرامية.

إن نقض معلوماتنا التام عن سقراط يدعو إلي الأسف الشديد، إذ أن سقراط ينتمي إلي القرن الخامس قبل الميلاد بينما ينتمى أفلاطون إلي القرن الرابع. وإذا كان أفلاطون يدعي أنه إنما يصور في محاوراته المناخ الفكري في القرن الخامس قبل الميلاد فإنه إدعاء لا يمكن الأخذ به في مجال الدراسات الأكاديمية الجادة الدقيقة . حتي محاورة الدفاع Apology التي يحتمل أن تكون قائمة علي أساس

(٢٠١) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 371 sqq.

(٢٠٢) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 37 - 38.

(٢٠٣) Xenophon, Memorab., 3, 10.

تاريخي لا يمكن الإطمئنان إلي صحة ما جاء بها من وقائع بعينها. وهكذا ضاعت آراء سقراط في النقد الأدبي بين كوميديات أريستوفانيس وذكريات كسنوفون ومحاورات أفلاطون.

الخطـــابة:

قيل إن ايسوكراتيس كان تلميذاً لجورجياس، لكنه عاش حتي بلغ الثامنة والتسعين. لذا اختلف الدارسون حول انتمائه إلي القرن الخامس قبل الميلاد أو القرن الرابع. ولد أيسوكراتيس في أثينا عام ٤٣٦ ق.م. أي قبل مولد أفلاطون بثمان سنوات. أنشأ مدرسته قرب نهاية الحلقة التاسعة من القرن الرابع أي قبل بضع سنوات من إنشاء أكاديمية أفلاطون . أستمر يعلم تلاميذه لمدة تزيد علي خمسين عاماً، وظل يكتب حتي مات في عام ٣٣٨ ق.م. وهو العام الذي وقعت فيه معركة خايرونيا Chaeronia والتي كان من نتائجها أن أصبح فيليب المقدوني سيداً علي بلاد الأغريق. عاش إيسوكراتيس ثمان سنوات بعد أفلاطون الذي كان قد ناهز الثانية والثمانين. في ذلك الوقت كان أرسطو قد بلغ السابعة والأربعين وكانت مدرسته المسماه باللوكيوم Lyceum قد أصبحت معروفة لدي الجميع. في ذلك الوقت ربما كان أرسطو قد أنتهي من كتابة مقاله عن فن الشعر وربما كان علي وشك الانتهاء من كتابة مقال عن الخطابة. هكذا نلاحظ أن إيسوكراتيس قد عاصر كلاً من جورجياس وأفلاطون وأرسطو وآخرين غيرهم. لذا اختلف الدارسون حول انتمائه إلي القرن الخامس قبل الميلاد أو الرابع، إذ أن أفكاره وتعاليمه يمكن أن تنتمي إلي القرن الرابع أكثر مما تنتمي إلي القرن الخامس قبل الميلاد(٢٠٤).

عرف إيسوكراتيس بأسلوبه الفريد. لم تكن له ملاحظات ذات أهمية في مجال النقد الأدبي، لكنه قد أثر تأثيراً غير مباشر إذ أن نوعية تعليمه قد طغت علي تعليم الجميع وسادت في العالم الأغريقي – الروماني(٢٠٥) . عرف إيسوكراتيس منهجه في التعليم بأنه « الحديث والكتابة الجيّدة في موضوعات نبيلة» . لم يكن إيسوكراتيس صاحب فكرة جديدة، بل أخذ فكرته عن معلمه جورجياس. لكن تأثيره علي معاصريه كان هائلاً كما تتلمذ علي يديه عدد كبير من الخطباء

(٢٠٤) Marrou, Histoire de l'education, pp. 121 - 136.

(٢٠٥) Jaeger, Op. Cit., Vol. III, pp. 46 - 155.

ورجال السياسة المعروفين مثل إيسايوس Isaeus ولوكورجوس Lycurgus وهيبيريديس Hypereides والمؤرخين إيفوروس Ephorus وثيومبوس Theopompus وأشهر قادة القرن الرابع تيموثيوس Timotheus وصديق أرسطو ثيوديكتيس Theodectes وابن شقيقة أفلاطون وخليفته سبوسيبوس Speusippus.

عاني إيسوكراتيس كثيرا بسبب لا دخل له فيه، وهو أنه كان معاصراً لاثنين من أعظم الفلاسفة والمفكرين وهما أفلاطون وأرسطو وواحد من أعظم الخطباء وهو ديموسثنيس. أطلق إيسوكراتيس علي منهج تعليمه فلسفة philosophia وأطلق علي نفسه لقب الفيلسوف. وإن كان لم يقصد أن يسوي بذلك اللقب بينه وبين كل من أفلاطون وأرسطو. ورد اسمه ضمن القائمة الرسمية في العصر السكندري للخطباء العشرة بالرغم من أنه كان يقاسي من إعاقة تمنعه من الحديث أمام الجمهور. كان أسلوبه الفريد لا يمكن مقارنته بأسلوب ديموسثنيس وأفلاطون .لقد نادي بتوحيد بلاد الأغريق تحت قيادة فيليب المقدوني لتواجه الفرس. إن رأي إيسوكراتيس كان رأيا فيه قدر كبير من الإحساس، لكنه أثر تأثيراً سيئاً علي سمعته في كتب التاريخ إذا ما قورن بديموسثنيس المدافع الغيور عن أثينا لكي تظل دولة مستقلة.

إيسوكراتيس هو راهب التعليم العام عند الأغريق. إن الموضوعات النبيلة في رأيه هي الموضوعات الهامة بالنسبة للدولة. لذا فإنه كان يحتقر المعلمين الذين يعلمون خطب الدفاع والذين اقتصروا علي تعليم خطب الدفاع في دور القضاء. كما احتقر أيضا الفلاسفة الذين ناقشوا موضوعات عديمة الجدوي حول معرفة يدعونها لكنها بعيدة المنال. بالإضافة إلي ذلك فإن فن الكلام τὸ λεγεῖν يتضمن فن الكتابة. كانت هذه الفكرة أكثر وضوحاً عند إيسوكراتيس عنها عند الكتاب الآخرين، إذ أن أعماله كانت للقراءة بالرغم من أنها كتبت في هيئة أحاديث لكن القراءة كانت تعني بالنسبة للقدماء القراءة بصوت مسموع، وبالتالي فإنهم كانوا يسمعون كل أنواع الأدب . ملخص نظرية إيسوكراتيس هو : لكي تتحدث جيدا عليك أن تعرف ما يمكن أن يعرف عن موضوعك، وبالتالي فإن التعليم يجعلك تتعلم كيف تفكر وكيف تتكلم في نفس الوقت. وعندما لا تكون المعرفة الكاملة غير ممكنة فإن علي المرء أن يطور قدراته لكي يصبح قادراً علي أن يتنبأ بنتائج سلسلة معينة من الأحداث. أضف إلي ذلك أنه كان من المعروف أنه إذا كان المرء يتحدث جيدا فإنه بالتالي يؤثر في مستمعيه. لذلك فإن التلميذ

لكي يصبح هكذا عليه أن يكون رجلاً طيباً(٢٠٦) . بهذه الطريقة يمكن القول إن تعليم إيسوكراتيس كان يهدف إلي تطور الشخصية. وعندما كان يسأل عن أى نوع من أنواع المعرفة كان علي المرء أن يحصل عليها وما هي الفنون أو المهن التي عليه أن يدرسها فإنه كان لا يجيب علي السائل. بدلاً من الإجابة علي تلك الأسئلة فإننا نجد بعض مقطوعات خطابية مدهشة عن قوة اللوجوس λόγος كمصدر لكل ما هو جميل وكل تقدم في حياة البشر، كما أنها أيضا مصدر لكل فكر طالما أن الفكر هو روح الحديث(٢٠٧) . إن نظرية أيسوكراتيس في التعليم قد تظهر في أغلب الأحيان وكأنها تتلاعب بالمعاني المختلفة للكلمة الأغريقية لوجوس λόγος والتي تعني الحديث، والكلمات، والفكر، وأيضا العقل.

إذا كان منهج إيسوكراتيس فيما يتعلق بمضمون تعليمه يبدو غامضاً ويجرنا في أغلب الأحيان إلي أمور سطحية فإنه يعطي وصفاً مناسباً منصفاً لمن يعتبره رجلاً متعلماً . فالرجل المتعلم في رأي إيسوكراتيس هو الذي يستطيع أن يعبر عن نفسه في رشاقة، الذي يمارس أمور حياته اليومية ممارسة جيدة، يعطي أحكاماً عادلة لقراراته ويستطيع أن يتنبأ بنتائجها، إنه العادل المتسامح في علاقته بالآخرين، والذي يستطيع أن يتحكم في متطلبات ملذاته، والذي لا يشعر بالهزيمة أمام الحظ العاثر ولا يفسده الحظ السعيد. وفوق كل ذلك فإنه الذي يسدي نصيحة مجدية إلي أهل وطنه(٢٠٨).

كان إيسوكراتيس يشعر باعتزاز شديد نحو منهج تعليمه بينما كان يعبر عن احتقاره لمناهج التعليم عند غيره. كان راضيا عن نفسه متبرماً غاضباً من نقاده. يعتبر نفسه متفوقاً علي معلمي الخطابة المحترفين الذين يبتكرون قواعد لكل شئ، وأيضا الذين يبحثون عن معرفة مستحيلة ، والذين يعتبرون أن كل الفضائل لا فرق بينها، والذين يكتبون عن القوانين. يعتقد أن دراسة الجبر والفلك والمحاورات الجدلية قد تكون ذات قيمة لتطوير الشباب، لكنها غير ذات قيمة للرجال الناضجين.

إن في حديث إيسوكراتيس إشارات نقدية إلي ما كان يكتب في عصره : الذين يعتبرون كل الفضائل لا فرق بينها وأنها جميعا فضيلة واحدة ربما تكون

(٢٠٦) Antidosis, 278; 253 - 257.

(٢٠٧) Panegyricus, 47 - 50.

(٢٠٨) Panathenaicus, 30 - 32.

الإشارة هنا إلي أفلاطون. والذين يكتبون عن القوانين، ربما تكون الإشارة هنا إلي أفلاطون وأرسطو. والذين يتعلمون المحاورات الجدلية، ربما تكون الإشارة إلي الأكاديمية . إن الفرق بين مفهوم كل من إيسوكراتيس وأفلاطون فيما يتعلق بالتعليم واضح كل الوضوح، فالأول يعتقد أن التعليم يجب أن يكون عاماً، بينما يعتقد الآخر أنه يجب أن يتصف بالعمق(٢٠٩) . بالرغم من ذلك فإن من الخطأ الاعتقاد أنهما كانا علي عداء دائم فيما بينهما، فلم يذكر أفلاطون إيسوكراتيس سوي في محاورة واحدة حيث تحدث عنه بأسلوب تهكمي بعيد كل البعد عن العداوة(٢١٠).

ليس لدينا معلومات كافية عن مناهج التعليم عند أيسوكراتيس(٢١١) . ربما كانت تستغرق مدة الدراسة ثلاثة أو أربعة أعوام. من المحتمل أنه لم يكن يقبل أكثر من ثمانية أو تسعة تلاميذ في وقت واحد(٢١٢) . كان منهجه منهجاً مكثفاً وكان يلقي كل تلميذ أهتماماً خاصاً من معلمه. كان مضمون المنهج هو التركيز علي دراسة الخطابة وقواعد النحو. أما الأنواع الأخري من المعرفة فكا ن التلاميذ يكتسبونها أثناء المناقشات التي تدور حول الموضوع الرئيسي وهو التدريبات الخطابية. كان التلاميذ ينقدون بعضهم بعضاً من ناحية الأسلوب الذي من المحتمل أن يكون هو نفسه أسلوب إيسوكراتيس والذي كان عليهم اتباعه(٢١٣) . كان التلاميذ يقرأون ويدرسون أعمال كتاب مختلفين سواء كانوا شعراء أو كتاب نثريين. كما كانوا يناقشون الخطب التي كان يكتبها إيسوكراتيس وينقدونها ويصححونها، وإن كنا لا نستطيع أن نتخيل كيف كان يجرؤ التلاميذ علي نقد معلمهم وكيف كان المعلم يتقبل نقد تلاميذه (٢١٤) . كان يجب أن يتوافر في التلاميذ للنجاح في دراستهم ثلاثة

(٢٠٩) Jaeger, Op. Cit., Vol. III, 147 - 152; Hackforth, Plato Phaedrus, pp. 167 - 8.

(٢١٠) Plato, Phaedrus, 278 e. حيث يظهر إيسوكراتيس صديقا لسقراط.

(٢١١) Johnson, Isocrates' Methods of Teaching, pp. 25 - 36.

(٢١٢) Marrou, Op. Cit., p. 129 n.1; Johnson, A note on the Number of Isocrates'– Pupils, pp. 297 - 300.

(٢١٣) Against the Sophists, 18.

(٢١٤) Panathenaicus, 200; To Philip, 17.

شروط : الموهبة الطبيعية والتدريب والممارسة وإن كان الشرط الأول هو أهم الشروط (٢١٥).

يمكن التعرف علي نظرية إيسوكراتيس الخاصة بالأسلوب عن طريق دراسة الإشارات المتناثرة في كتاباته. إنه صاحب أسلوب منمق خاص به تتساوي فيه الجمل في الطول، ذي مقارنات فكرية وتناقضات مدروسه، ذي كلمات مسجوعة في أغلب المواقع وكلمات مرتبة ترتيباً متناسقاً يتصف بالرشاقة، مع تفادي أن تأتي كلمة تبدأ بحرف متحرك بعد كلمة تنتهي بحرف متحرك وهو ما يسمي بالهياتوس hiatus . هذه الخاصية الأخيرة هي من أشهر خصائص أسلوب إيسوكراتيس والتي أشارت إليها أغلب المصادر القديمة. لكن ترتيب الكلمات المتناسق المتصف بالرشاقة وتساوي الجمل في الطول قد أدي إلي أن أصبح أسلوب إيسوكراتيس يتصف بالضعف والرتابة وينقصه القوة والانفعال.

لم يَتَبنَّ أيسوكراتيس أسلوب جورجياس الشعري، لكنه اعترف بالأسلوب الاستعراضي، بمعني أنه اتبع أسلوبه الخاص به والذي يشبه أسلوب الشعر والموسيقي ويسمح باستخدام أسلوب يتصف بقدر أكبر من الشاعرية والتنوع ويحتوي علي قدر أكبر من الأفكار وقدر أكبر من التنميق عما يتصف به الأسلوب الجدلي القضائي(٢١٦) . لم يكن يسرف في استخدام التشبيه والمجاز بل كانت وسيلته العظمي في التنميق تعتمد علي التركيب الجديد للجمل والنصوص والنعومة في ترتيب الكلمات.

قيل إن إيسوكراتيس – شأنه في ذلك شأن باقي معلمي الخطابة الآخرين – ألف كتابا دراسيا عن فنه. أشار كل من شيشرون وكوينتيليانوس إلي ذلك الكتاب. قال شيشرون إنه لم يطلع عليه(٢١٧)، بينما شك كونتيليانوس في نسبه إلي إيسوكراتيس(٢١٨) . لم يصلنا من كتاب إيسوكراتيس سوي ملخص مشكوك في

---

(٢١٥) Antidosis, 185 - 188.

(٢١٦) Idem, 46-47; Panegyricus, 11 - 12.

(٢١٧) Cicero, De Inventione, 2, 2.

(٢١٨) Quintilianus, 2, 15, 4.

صحته عند أحد علماء الخطابة في العصر البيزنطي والذي ربما عاش في القرن الثالث عشر الميلادي(٢١٩).

يقلل بعض الدارسين من أهمية إيسوكراتيس ويرون أن شهرته الواسعة وتأثيره البالغ ليس إلا انتصاراً للسطحية والابتذال، وإذا ما قورن بأفلاطون وأرسطو فإنه الأثنين معا. يبالغ البعض الآخر في تقويم مآثره ويرون فيه واهب الإحساس الرقيق والشك العادل بالنسبة للمعرفة الفلسفية ويرفعونه إلي مصاف الذين أسسوا نوعاً جديداً من التعليم ومدخلاً أخلاقيا جديداً لبلاد الأغريق. من السهل علي كل فئة من الفئتين السابقتين أن تدلل علي صحة رؤيتها وصدق اعتقادها. لكن من يريد أن يتروي في حكمه ويدرس بتأن وتؤدة ما قيل عن أيسوكراتيس فسوف يكتشف أن كلا من الفئتين السابقتين لم تلاحظ سوي نصف الحقيقة. فلم يكن إيسوكراتيس مفكراً عظيماً ولا خطيباً مفوهاً ولا ناقداً قديراً ولا كاتبا ممتازا، لكنه كان بالتأكيد معلماً عظيماً قديراً ممتازاً. إنه يمثل أول حلقة في سلسلة من المعلمين العظام الذين ساووا بين التعليم العالي والخطابة وهي فن التعبير عن النفس بالكلمات . هنا حقيقة واضحة في نظرية إيسوكراتيس عندما يري أن المرء إذا أراد أن يتحدث حديثاً جميلاً عن موضوعات نبيلة فإنه سوف يجد نفسه مدفوعاً لإدراك أي قدر من المعرفة بتلك الموضوعات، بل إنه سوف يريد أيضا أن يحسن من شخصيته حتي يصبح جديراً بأن يستمع إليه الآخرون.

إن ضعف إيسوكراتيس هنا يكمن في غموض وصفه لذلك المنهج التعليمي وفي أنه تركه لآخرين وخاصة أرسطو وشيشرون لكي يملأوا الفجوات ويشرحوا ما تركه إيسوكراتيس غامضاً. لكن مع كل ذلك فإن عبارة الرجل الذي يتحدث حديثاً جميلاً عن موضوعات نبيلة. أو كما صاغها الرومان فيما بعد Vir bonus dicendi peritus (٢٢٠) قد أصبحت أنموذجاً يحتذي به في العالم القديم أجمع. وعن طريق ابتكار إيسوكراتيس لهذه العبارة أو هذا الانموذج فإنه قد أعطي حياة جديدة للنماذج الأساسية لسوفسطائيى القرن الخامس قبل الميلاد وهذبها وسلمها إلي العالم الأغريقي الروماني فيما بعد.

---

(٢١٩) Maximus planudes, in walz, Rhetores Graeci, 5, 469 and also in theBenseler - Blass edition of Isocrates, 2,275 .

أنظر مناقشة هذا الملخص في Grube, Op. Cit., pp. 42 - 43.

(٢٢٠) أنظر ص ٢٣٩ أدناه.

الفصل الثانى

أفلاطون وأرسطو

الفصل الثانى

أفلاطون وأرسطو

المناخ الثقافى في القرن الرابع ق . م.

مع حلول القرن الرابع قبل الميلاد يدخل النقد الأدبي مرحلة جديدة، حيث تظهر لأول مرة أعمال نقدية راسخة عميقة. جاء أفلاطون ثم تبعه أرسطو وثيوفراستوس. هذا بالإضافة إلي معلم الخطابة إيسوكراتيس الذي سبقت الاشارة إليه في الفصل السابق(١). في أعمال هؤلاء ترد آراء هامة في الأدب أصبحت فيما بعد مذاهب نقدية وأدبية مازالت تشغل فكر الدارسين حتي الآن. يمثل القرن الرابع فترة انهيار سياسي وانحلال في المجتمع الأغريقي. وبالرغم من ذلك فقد تأكدت أهمية أثينا وسموها في المجال الفكري . مع بداية هذا القرن انقضي زمن ازدهار الفن وتوقفت القدرة علي الابتكار، وجاء بعد ذلك عصر التأمل والتفكير حيث تولي القيادة الفلاسفة والخطباء. ظهر الأسلوب الجدلي الجديد الذي حل محل أسلوب التفكير التأملي المبكر(٢). وصل النثر الفني إلي مرحلة الكمال. ظهرت محاولات لسبر أغوار عالم المعرفة من كل نواحيه ومحاولة الوصول إلي حلول للمشاكل الأبدية في مجال الأدب. أدي إلي ظهور مثل هذه الأنشطة عدة أسباب أهمها ظهور شخصية مثل شخصية سقراط الذي علم الناس كيف يفكرون وكيف يبحثون عن الحقيقة بأسلوب نزيه. بالإضافة إلي ذلك ما أحدثته تلك الفوضي التي سادت جميع المجالات في الحياة العامة مثل المجالات السياسية والأخلاقية والثقافية التي يرجع سببها إلي مظاهر الأنهيار الواضحة في الروح الأثينية. لقد كان أفلاطون رائداً في تلك الفترة إذ أنه كان أثناء النصف الأول من القرن يسيطر وحده علي الموقف. فلقد كان أفلاطون مسلحاً بعدة أسلحة أهلته لكي يلعب الدور الذي قدر له

---

(١) أنظر ص ٨٢ أعلاه.

(٢) Atkins, Greek Literary Criticism, Vol. I., p.33.

أن يلعبه في ريادة الفكر الفلسفي وبدء مرحلة جديدة من مراحل التطور الخطير. كانت أسلحته في ذلك ما أخذه عن أستاذه سقراط الذي كان مهتماً أهتماماً بالغاً بالمشاكل الأخلاقية والذي كان يملك قدرة فائقة وبراعة في فن الجدل بالإضافة إلي المواهب الأدبية التي كان يتمتع بها أفلاطون نفسه (٣).

حـــياة أفلاطـــون :

ولد أفلاطون في عام ٤٢٨/٤٢٧ ومات في عام ٣٣٨/٣٣٧ حسب رواية الكاتب السكندري إراتوسثنيس Eratosthenes (٤) . والده يدعي أريستون Ariston ووالدته تدعي بريكتيوني Perictione(٥). وافق مولده العام الرابع من حرب أرخيداموس، ثم مات في العام التالي الزعيم الآثيني المعروف بريكليس. كما يوافق عام وفاته العام العاشر قبل قيام معركة خايرونيا Chaeronea التي أكدت سيادة فيليب المقدوني علي كل أنحاء العالم الأغريقي. كان أفلاطون سليل واحدة من الأسر الآثينية البارزة والتي كانت معروفة في أثينا في عهد بريكليس. قيل إن والده كان ينتسب في الأصل إلي سلالة ملوك أثينا القدامي ومن خلالهم إلي الإله بوسيدون(٦). كما انحدرت والدته من أسرة بارزة أيضا وذلك طبقاً لرواية أفلاطون نفسه في محاورة تيمايوس Timaeus. كانت بريكتيوني شقيقة خارميديس Charmides وابنة خالة كريتياس اللذين كانا من الشخصيات البارزة التي حكمت أثينا لفترة قصيرة فور سقوطها بعد إنتهاء الحروب البيلوبونيسية (٤٠٤ – ٤٠٣ ق.م). كان جده الأكبر لوالدته دروبيديس Dropides صديقاً وقريباً للمشرع الأتيكي العظيم سولون. كان لأفلاطون ثلاثة أشقاء علي الأقل : أديمانتوس Adimantus وجلاوكون وشقيقة صغري تدعي بوتوني Potone . ربما مات الوالد أريستون أثناء طفولة أفلاطون وتزوجت أرملته من شقيقه بيريلامبوس Pyrilampus الذي وردت عنه بعض الإشارات عند شعراء الكوميديا بأنه كان صديقا حميما لبريكليس ومؤيداً لسياسته(٧) . سبق لبيريلامبوس الزواج قبل زواجه من والدة أفلاطون وأنجب طفلاً يدعي ديموس Demus الذي أصبح فيما بعد زهرة

(٣) Blamires, History of Literary Criticism, p.3.

(٤) Taylor, Plato, pp. 1 sqq.

(٥) Rose, Greek Literature, p. 260.

(٦) Burnet, Greek Philosophy, Part I., p. 357.

(٧) Plato, Charmides, 158 a

شباب الحرب الأرخيدامية(٨). أنجب بيريلامبوس من بريكتيوني ابنا يدعي أنتيفون Antiphon الذي يظهر في محاورة بارمينيديس Parmemides حيث نعلم أنه قد هجر الفلسفة واتجه نحو الفروسية.

تشكل المعلومات السابقة عن حياة أفلاطون ونسبه أهمية بالغة بالنسبة لدارسي أفكاره. أهم ما يميز شخصيته هو الأقتناع الدائم وهو ما يجب أن يتصف به الفيلسوف الذي يجد سعادة بالغة في البحث عن الحقيقة. كما أن نسبه إلي أسرة سولون العريقة وإلي القادة الآثينيين جعله ينشغل بالسياسة منذ نعومة أظافره ويتأمل من بعيد في ديمقراطية بريكليس ويدرسها دراسة كاملة. نحن لا نعرف عن حياته أثناء شبابه إلا القليل. في محاورة الدفاع نراه بين أصدقاء سقراط وتلاميذه حيث يعرب عن استعداده لدفع الغرامة التي فرضت علي سقراط(٩). في محاورة فايدو Phaedo يذكر أفلاطون أنه لم يحضر مشهد موت سقراط لأنه كان مريضا(١٠). يضيف أرسطو أن أفلاطون كان في شبابه كثير التردد علي كراتيلوس الهيراكليتي(١١). وتضيف أيضا بعض المصادر القديمة التي تتحدث عن حياة أفلاطون بعض التفاصيل الأخري عن حياته وإن كان أغلبها غير موثوق به، لكن من المؤكد أن صداقة أفلاطون وملازمته لأستاذة سقراط كان لهما الأثر الأكبر في تشكيل آرائه قبل أن يبلغ السادسة والعشرين من عمره.

تروي بعض المصادر السكندرية أن أفلاطون كان ينصت إلي سقراط وهو فيما بين الثامنة عشر والعشرين من عمره، لكن يبدو أن علاقته بسقراط قد بدأت قبل ذلك. يقول أفلاطون في إحدي رسائله إنه قد عرض عليه - أثناء تولي الثوار الاوليجاركيين الحكم في أثينا (٤٠٤-٤٠٣ ق.م) - أن يدخل ميدان الحياة العامة وأن بعض أقاربه من الثوار سوف يزكونه، لكنه فضل أن ينتظر حتي تتضح له أولاً معالم سياستهم علي حقيقتها(١٢). وقد أكتشف فعلاً فيما بعد زيف سياستهم، كما اكتشف فيما بعد أيضا زيف سياسة أنصار الديمقراطية المستعادة حيث حكموا علي أستاذه سقراط بالإعدام بتهمة الإلحاد. قضي ذلك علي كل آماله وتطلعاته السياسية وصمم علي عدم خوض ميدان السياسة. لكن موت سقراط أزاح الغمة

(٨) Idem, Gorgias, 481 d5; Aristophanes, Wasps, 98.

(٩) Plato, Apology, 38 b6.

(١٠) Idem, Phaedo, 59 b 10.

(١١) Arist., Met., 987 a32.

(١٢) Plato, Ep., VII, 224 b8 - 326 b.

عن عينيه وأعاد إليه الأمل من جديد في خوض ميدان السياسة. قرر أن يدخل فعلاً ميدان السياسة كمصلح اجتماعي وتشريعي وليس كمفكر أو عالم. بعد موت سقراط مباشرة أحس أفلاطون وزملاؤه بالخطر فنزحوا إلي مدينة ميجارا. بعد ذلك ظل أفلاطون بضع سنوات ينتقل من مكان إلي آخر. سافر إلي قوريناثية ثم إلي إيطاليا ثم إلي مصر. هذا ما يرويه أحد أصدقائه يدعي هرمودوروس Hermodorus . لكن أفلاطون نفسه يذكر أنه سافر إلي ايطاليا وصقلية وهو في سن الأربعين ومن المرجح أن أفلاطون ظل في الفترة التي مرت بين لجوئه إلي ميجارا وذهابه إلي إيطاليا في أثينا يراقب ما يدور حوله من أحداث.

يعتبر تأسيس الأكاديمية نقطة تحول في حياة أفلاطون، بل يعتبر أيضا أكبر حدث في تاريخ العلم في غرب أوربا. إذ يبدو أن أفلاطون قد وجد في رئاسة الأكاديمية الأمل المنشود في الحياة. كان زميله الأكبر إيسوكراتيس علي رأس مدرسة أخري أقدم من الأكاديمية. كان الهدف من إنشاء الأكاديمية هو القضاء علي الدراسات العلمية. كان إيسوكراتيس مثل زميله أفلاطون يؤمن بفكرة تدريب المرء علي كيفية السلوك في الحياة العامة. لكنه كان يختلف عنه في إيمانه برأي رجل الشارع في عدم جدوي العلوم، وهكذا كان تعليم إيسوكراتيس تعليما عاما مثل التدريب علي صحافة الإثارة في عصرنا الحديث حيث كان يعلم المرء كيف يكتب في أسلوب منمق دون الاهتمام بالضمون[١٣] . أما تعليم أفلاطون فكان يعني الميل العملي لتعليم الإقناع الذي أصبح علي يديه يعني أن أمل العالم يعتمد علي اتحاد القوي السياسية والمعرفة الحقيقية. وهكذا أصبحت أكاديمية أفلاطون مثل الجامعة في العصر الحديث التي تهدف إلي إمداد الدولة بالمشرعين والإداريين الذين تطورت مفاهيمهم عن طريق محاولة البحث عن الحقيقة من أجل الحقيقة فقط في ظل كل المتغيرات وهو العمل الذي يصفه أفلاطون «بتعليم الملك الفيلسوف». وهكذا أيضا وجد الآثينيون لأول مرة مؤسسة علمية لها تقاليدها ولوائحها بعد أن كانوا يتلقون تعليمهم علي يد معلمين متجولين.

في عام ٣٦٧ ق.م.توفي ديونوسيوس الأول حاكم سيراكوز وخلفه ولده ديونوسيوس الثاني الذي كان يبلغ الثلاثين من عمره ولم يكن ذا خبرة في إدارة الحكم[١٤] . عندئذ وجه زوج شقيقته ديون Dion الدعوة إلي أفلاطون لكي ينقذ

---

(١٣) راجع ص ٨٤ أعلاه.

(١٤) Taylor, Op. Cit., pp. 7 sqq.

البلاد من خطر القرطاجيين. تردد أفلاطون في قبول الدعوة، لكنه وجد أخيراً في ذهابه فرصة لتطبيق نظريته تطبيقاً عملياً. كان أفلاطون قد بلغ الستين من عمره حين بدأ في تعليم ديونوسيوس الثاني. لكن سرعان ما خشي ديونوسيوس من إزدياد نفوذ ديون فنفاه وأعاد أفلاطون إلي أثينا. لم تنقطع العلاقة بين أفلاطون وديونوسيوس، بل لقد حاول الأول – عن طريق الرسائل – أن يصلح بين الثاني وزوج شقيقته ديون. لكن أفلاطون لم ينجح في ذلك، بل ازدادت العلاقة سوءاً بين الحاكم وزوج شقيقته فصادر أمواله وممتلكاته وأرغمه علي تطليق زوجته لكي تتزوج من رجل آخر. ذهب أفلاطون مرة أخري إلي سيراكوز ومكث هناك عاماً كاملاً (٣٦١-٣٦٠ ق.م) علي أمل إصلاح ذات البين. هناك كاد أفلاطون أن يلقي حتفه فغادر سيراكوز بصعوبة بالغة عائداً إلي أثينا في عام ٣٦٠ ق.م[١٥] . كان لزيارة أفلاطون لسيراكوز أثر بالغ علي تفكيره، إذ اهتز إيمانه بإمكان خلق اتحاد بين القوي السياسية والعلم الحقيقي. لقد قضي أفلاطون بقية حياته في تسجيل آرائه في الكم الهائل من الأعمال الفكرية التي وصلتنا.

طبيعة أعماله النقدية :

من أجل دراسة أعمال أفلاطون النقدية علينا الرجوع إلي محاوراته التي كتبها أثناء عدة مراحل مختلفة من حياته. هناك محاورات يرجع تاريخ كتابتها إلي ما قبل إنشاء الأكاديمية (٣٨٨ ق.م.تقريباً) مثل إيون Ion وكراتولوس Cratylus وبروتاجوراس Protagoras وجورجياس Gorgias والمأدبة Symposium . أما الجمهورية وفايدروس Phaedrus فيرجع تاريخهما إلي ما بعد ذلك بقليل بينما من المحتمل أنه يكون قد كتب أثناء السنوات الأخيرة من حياته محاورتي فيليبوس Philebus والقوانين. ليس هناك محاورة بعينها خصصها أفلاطون للنقد الأدبي. وهذا هو الفارق بين سقراط وأفلاطون وأرسطو. بالرغم من أن كلاً منهم قد تتلمذ علي يد من سبقه علي التوالي فإن طريقة تسجيل آراء كل منهم تختلف عن الآخر. قال سقراط كل شئ لكنه لم يكتب شيئاً . سجل أفلاطون آراءه في هيئة محاورات يدور فيها النقاش بين شخصيات حقيقية حول موضوعات مختلفة. فإذا أردنا أن نتعرف علي رأي أفلاطون في موضوع من الموضوعات فعلينا محاولة جمع كل معلومات ممكنة عنه من أكثر من محاورة. ومما يؤدي إلي صعوبة دراسة أفلاطون أننا نشعر بالحيرة قبل أن نحدد في

(١٥) Rose, Op. Cit., p. 261.

محاورة ما أين رأي أفلاطون وأين آراء المتحاورين[١٦] . أما أرسطو فقد كتب ما يعرف بالمقالات، في كل مقال يتناول موضوعاً كاملاً ثم لا يعود إلي الحديث عنه مرة أخري في مقال آخر. هكذا نري أن كل محاورة من محاورات أفلاطون تتناول أكثر من موضوع مثل السياسة والأخلاق والميتافيزيقا والتعليم وغيرهم بينما تظهر الآراء الخاصة بالنقد الأدبي كموضوعات جانبية غير رئيسية ذات علاقة عابرة بالموضوع الذي يناقشه المتحاورن.

إن السمة الغالبة في أغلب محاورات أفلاطون هي تخليد ذكري أستاذه سقراط وطرق تعليمه، لذلك فإن سقراط يكاد يكون شخصية مشتركة في أغلب المحاورات التي كتبها أفلاطون أثناء فترة متأخرة من عمره. كما أن سقراط هو الشخصية المثالية المقنعة في أغلب المحاورات. يشارك في المحاورات شخصيات أخري معاصرة له مثل جورجياس وثراسيماخوس وبروديكوس وهيبياس وكراتولوس وأريستوفانيس وأجاثون وغيرهم . من بين الموضوعات التي يناقشها المتحاورون الريطوريقا – كما في محاورتي جورجياس وفايدروس – وأصل اللغة – كما في محاورة كراتولوس – وتعليم السوفسطائيين – كما في محاورة بروتاجوراس – والتفسيرات المختلفة للشعر – كما في محاورة إيون[١٧] . بالإضافة إلي ذلك فإن هناك محاورات تناقش قضايا عامة مثل محاورتي القوانين والجمهورية . أثناء فترة القلاقل التي مرت بالنصف الأخير من القرن الخامس كانت هناك اتجاهات وميول غامضة نحو نظام حكم أفضل تراود نفوس الأثينيين. ولقد عبر عن تلك الاتجاهات والميول بعض الأعمال الأدبية مثل كوميديا الطيور وكوميديا برلمان النساء لأريستوفانيس. وهنا يطرح أفلاطون في محاورة الجمهورية آراءه في مسار أيديولوجي متنافر ويناقش في نفس الوقت الدور الذي يلعبه الشعر في جمهوريته الخيالية. مع حلول النصف الأخير من القرن الرابع أصبح تفكك الدويلات القديمة حقيقة واقعة، لذا ظهرت محاولات لتأسيس دويلات جديدة أو إحياء الدويلات القديمة. كانت مثل هذه الدويلات في حاجة ماسة إلي قوانين. ولقد كتب أفلاطون محاورة القوانين استجابة منه لسد هذه الحاجة، ووجه اهتماماً بالغاً لقيمة الشعر بالنسبة لحياة الشعوب.

---

(١٦) Ehrenberg, From Solon to Socrates, p. 373.

(١٧) Daiches, Critical Approaches to Literature, pp. 7 sqq.

تلك هي المحاورات الرئيسية التي ترد فيها آراء أفلاطون في النقد الأدبي وإن كان هناك بعض المحاورات الأخري مثل المأدبة وفيليبوس والتي يمكن الاشارة إليها بطريقة عابرة. لم يكن الأسلوب الحواري الذي ابتكره أفلاطون يخلو من مغزي معين قصده الكاتب. فإذا كان الاستاذ سقراط هو الذي ابتكر أسلوب التحاور فإن التلميذ أفلاطون هو الذى روّج له ومنحه الشهرة. فلقد أصبح أسلوب التحاور على يدى أفلاطون وسيلة لاستمالة طبقة المثقفين ودفعهم إلي الاهتمام بالفلسفة الجديدة . لذا كان أسلوب التحاور وسيلة ضرورية وجوهرية. فقد جاء نتيجة طبيعية لتبني أفلاطون للمنهج الجدلي الذي كان يهدف إلي الوصول إلي الحقيقة عن طريق السؤال والإجابة. فضلا عن أنه – كشكل أدبي – قد قدم منافع واضحة للبحث الفلسفي والنقدي. أولاً لأنه جعل الكاتب قادراً علي تناول فكرة الحقيقة من زوايا مختلفة وبالتالي يكشف عن جوانب متعددة للسؤال المطروح. وثانيا لأنه خلق مجالاً لمعالجة غير رسمية مصورة واستخدام تلك المواهب الأدبية التي امتاز بها أفلاطون لدرجة تفوق الوصف. من ناحية أخري كان لاستخدام ذلك الأسلوب التحاوري بعض المعوقات أخطرها عدم خبرة القارئ في فهم المغزي الذي يلمح إليه أفلاطون بخصوص موضوع معين إذ أن أفلاطون يتحدث إلينا في أسلوب تمثيلي بلسانه وعلي لسان سقراط مما يجعل من الصعب علينا أن نفرق بين أفكاره وأفكار أستاذه. كما أنه لا يعبر عن آرائه بطريق مباشر أو بشكل مرتب ومنظم، لذا فإن علي القارئ أن يجمع أجزاء متناثرة من هنا وهناك ثم يحاول أن يخلق منها رأيا واحداً متكاملاً ، لكنه يكتشف في النهاية أن كل تلك الأجزاء تبدو متنافرة متناقضة. كما أن طبيعة الأسلوب الحواري تجعل الكاتب غير مهتم بتلخيص الموضوع الذي تمت مناقشته بواسطة المتحاورين. بالرغم من كل ذلك فإنه من الممكن أن نتعرف علي آراء أفلاطون في الموضوعات التي ناقشها في محاوراته والتي تدور حول الأدب والنقد الأدبي. في الحقيقة إن موقفه من الشعر يشكل صعوبة من نوع خاص وهي أن بعض آرائه قد تبدو متناقضة فيما بينها. لكن حماسه لبعض أنواع الفن قد يبدو مبرراً في أغلب الأحيان. أما فيما يتعلق بملاحظاته عن الشعر والخطابة فقد مهدت الطريق لمن جاء بعده من النقاد.

موقفه من الشعر

من أجل فهم آراء أفلاطون في الأدب والنقد الأدبي يجب أن ندرك طبيعة الظروف التي مر بها أفلاطون نفسه. لقد شاهد أثناء أغلب مراحل حياته انهيار

مكانة الأدب. ففي منتصف القرن الرابع تعرضت مكانة الأدب لتهديدات خطيرة. كانت التراجيديا - التي حجبت وراءها الشعر الملحمي والشعر الغنائي - في طريقها إلي الانهيار أما الكوميديا فقد كانت مازالت محتفظة ببعض حيويتها لأنها كانت تعالج موضوعات قريبة من الحياة العامة. فيما عدا ذلك لم يكن هناك سوي مجموعة من الشعراء غير الموهوبين وغير المبتكرين، ولم يكن من المتوقع ظهور أية أعمال أدبية أخري واعدة.لم يكن أفلاطون - كما لم يكن أستاذه سقراط أيضا - يهتم بكل ذلك، بل كان كل منهما يهتم بالمشاكل السياسية والاجتماعية والمعرفية وكان مدركا تمام الادراك للفساد السياسي والاجتماعي الذي كان متفشياً في المجتمع الآثيني . لذا كان جل اهتمامه هو أن يصد تيار الانهيار الذي لحق بشخصية الفرد وأن يعيد الصحة والعافية للفرد والدولة علي السواء. لم يكن مهتماً بانهيار الأدب إلا بالقدر الذي كان يري أن له علاقة وثيقة بالشئون الاجتماعية والأخلاقية(١٨).

استبعد أفلاطون معظم الشعراء من جمهوريته المثالية، لذا فقد تجاهله بعض الشعراء والنقاد في مؤلفاتهم الحديثة. علي سبيل المثال فإن جورج سينزبري George Saintsbury رأي أن أفلاطون ليس جديراً سوي بثلاث صفحات للحديث عنه ومناقشة آرائه (١٩) . لكن لكي نفهم طبيعة موقف أفلاطون من الشعر والشعراء علينا أن نضع في الحسبان أنه موقف ناتج عن اعتقاد راسخ في قوة الشعر والفنون الجميلة علي تشكيل شخصية الفرد والتأثير علي المواقف الأخلاقية للشعوب(٢٠). لذا يمكن مقارنة الشعر - خاصة الشعر المسرحي - في العصور الأغريقية بالدراما السينمائية والتليفزيونية في عصرنا الحاضر في اعتبار كل من النوعين وسيلة من وسائل الاتصال بالجماهير . علينا أن نتذكر مكانة الشعراء - وخاصة هوميروس - في مجال التعليم الأغريقي. وعندما يقول أفلاطون في محاورة الجمهورية إن الشعراء والرسامين والمهندسين والموسيقيين يجب ألا يصوروا في أعمالهم الوضاعة والخسة والنذالة فإنه يخشي علي الصغار أن يتعلموا فنون الشر والوضاعة منذ نعومة أظفارهم وأن الأغريق عليهم أن يبحثوا عن فنانين ذوي مواهب طبيعية يعيشون في وسط صحي ويصورون كل ما هو جميل،

(١٨) Selden, The Theory of Criticism, p. 473.

(١٩) Saintsbury, History of Criticism, pp. 17 - 20.

(٢٠) Grube, Greek And Roman Citics, pp. 46 sqq.

وبذلك ينشأ الأطفال ذوي صحة وعافية وعاشقين للحب والجمال(٢١) . بالإضافة إلي ذلك فإن أفلاطون هو أول من طور نظرية الأدب ومكانته في المجتمع. لقد أثار أفلاطون عدة قضايا هامة في عدة مجالات(٢٢) . وبالرغم من أنه لم يحاول أن يجد إجابات للتساؤلات التي أثارها إلا أن الفضل الأكبر يرجع إليه لأنه أثار في بسالة وشجاعة مثل تلك التساؤلات. وفي الحقيقة فإننا لم نصل حتي الآن إلي إجابات لبعض التساؤلات التي أثارها وذلك بعد مرور أكثر من ألفي عام علي وفاة أفلاطون. ونضرب مثلاً واحداً علي ذلك وهو موقف الشعوب المختلفة اليوم من الرقابة علي المصنفات الفنية.

بصفته مؤسسا لمنهج جديد في التعليم وبصفته تلميذاً لسقراط كان من الطبيعي أن يتناول أفلاطون بالشرح والتحليل دعاوي الشعراء القدامي أو علي الأصح الدعاوي التي نسبها الأقدمون إلي الشعراء كمعلمين للكبار. كما كان من الطبيعي أيضا أن يناقش دعاوي هؤلاء المعلمين الجدد والسوفسطائيين ومعلمي الخطابة الذين جذبوا انتباه الشباب الأغريقي حينئذ واندفع نحوهم لكي يتعلم فن التعبير عن النفس. لقد اتخذت دراساته لهذه الدعاوي المختلفة طريقها علي ثلاثة مراحل : الأولي في محاورة الدفاع ثم بشكل أوضح في محاورة إيون حيث يتساءل هل الشاعر يعتمد علي الصنعة أو الإلهام. في محاورتي جورجياس والجمهورية يتناول الخطابة والشعر ويري أنهما جانبا لمشكلة واحدة. يتناولهما من وجهة نظره كمعلم ومصلح اجتماعي ولذا فإنه يتناول طبيعة فن كل منهما ومدي تأثيره. ثم بعد ذلك في محاورتي فايدروس والقوانين يناقش الأدب من أجل الأدب. إن المسئولية الاجتماعية للفنان هي التي ظلت الشغل الشاغل لأفلاطون(٢٣). لكنه أثناء هذه المرحلة الأخيرة يذهب إلي أبعد من ذلك ويبحث في طبيعة كل من الشعر والخطابة ويضع بعض نظريات نقدية ويمهد الطريق لتلميذه أرسطو. ثم يعود مرة أخري في محاورة فايدروس ليناقش فكرة الإلهام لكنه يناقشها بعمق أكثر في هذه المرة.

تناول أفلاطون في محاوراته موضوعات فلسفية في شكل تمثيلي، لكن ذلك لم يمنعه من ابداء رأيه الشخصي في بعض الأحيان، كما أنه لم يمنعه من التعبير

(٢١) Plato, Rep., 401 b.

(٢٢) Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 10 - 14.

(٢٣) Daiches, Op. Cit., pp. 10 sqq.

عن بعض العواطف والأحاسيس التي كانت سائدة في عصره.[٢٤] إنه علي سبيل المثال يهاجم تمثيل بعض الشخصيات النسائية علي المسرح حيث تظهرن في صورة نسوة مشاكسات أو كافرات أو باكيات أو عاشقات عشقاً محرماً[٢٥]. وفي الكوميديا ينتقد السعي الجنوني نحو التجديد مثلما يظهر في الكوميديات من مزاج سمج ومؤثرات خشنة ناتجة عن أنواع مختلفة من الضوضاء كتقليد أصوات الصواعق الرعدية أو ثغاء الأغنام[٢٦] . ويعلق علي التراجيديا في محاورة أخري قائلاً إنها قد أصبحت مجرد وسيلة للتسلية وقؤاده للذوق الشعبي ومروِّجة لقصص رجال ذوي نقائص مغرية تنافس في وسائلها الماكرة وحركاتها المتملقة الخطب الفنية لمعلمي الخطابة[٢٧] . يري أفلاطون أن تلك التجديدات العشوائية التي لا تخضع لقانون وذلك التمادي اللامحدود في تناول الموضوعات والتعبير عنها - كل ذلك كان سببه التقليد الأغريقي القديم الذي سمح لمجموعة كبيرة من الأفراد أن يقوموا بالتحكيم في المنافسات المسرحية. لقد أدي ذلك - في رأي أفلاطون - إلي تخريب نفوس الشعراء وانهيار الفن التمثيلي. فلقد تعلم الشعراء كيف يدغدغون المشاعر الرخيصة في نفوس أفراد الجمهور الجاهلين غير المثقفين وبالتالي فقد نموا في نفوسهم الوقاحة والذوق غير السليم والتمرد علي القوانين . وهكذا أصبح الرأي الجاهل هو الرأي المسيطر في الموضوعات التي يتناولها كتاب المسرح وهكذا حلت الثياتروقراطية θεατροκρατία محل الأريستوقراطية القديمة[٢٨] . إن كل هذه التغيرات كان لها تأثيرها الضار علي المستوي القومي[٢٩].

لم يقتصر هجوم أفلاطون علي الفن التمثيلي فقط بل امتد إلي بقية الفنون والآداب الأغريقية التي اعتبرها مساهمة عقيمة من جانب الموهبة الأغريقية إلي كل العصور . إن موقفه يقوم أساساً علي الاعتقاد أن الأدب يتسبب في خلق معوقات إيجابية في سبيل الحصول علي المعرفة وفي سبيل التطور الأخلاقي للفرد. لقد رأي في أشعار كل من هوميروس وهيسيودوس وباقي الشعراء أساساً غير

(٢٤) Atkins, Op. Cit., Vol.I, pp. 37 sqq.

(٢٥) Plato, Rep. 395 d.

(٢٦) Ibid, 397 d.

(٢٧) Idem, Gorgias, 502 - 503.

(٢٨) Grube, Op. Cit., p. 64.

(٢٩) Plato, Laws, 659, 700 - 701.

مناسب لنشأة منهج تعليمي(٣٠) . إنه يرفض الاعتقاد السائد أن هوميروس هو معلم الأغريق وأنه كان لديه معرفة بشرية وإلهية وأنه كان قائداً للبشر في كل نواحي الحياة(٣١) . إنه اعتقاد في فكرة قديمة لم تعد تلائم عصر أفلاطون المتطور. ولقد أدت كل من التراجيديا والكوميديا إلي فقدان عنصر البساطة وتحويل أفراد الأمة الأغريقية إلي ممثلين تعوزهم صفات الشخصيات الأصلية وبالتالي فإنه يتحدي وجودها.

يواصل أفلاطون هجومه علي الشعر مدعياً أن السبيل الرئيسي للحصول علي المعرفة أو التوصل إلي الحقيقة لا يمكن أن يكمن في أعمال الشعراء، وأن الشعر لم يعد السلطة العليا التي تشكل السلوكيات والأخلاقيات. يضع أفلاطون هذه الفكرة علي لسان بروتاجوراس الذي يري أن الشعراء من عصر هوميروس فصاعداً كانوا المعلمين الرسميين وأنهم – شأنهم في ذلك شأن السوفسطائيين الأوائل – كانوا يهدفون إلي تكوين المواطن الصالح. لكن أفلاطون يري أن التقدير الذي تمتع به الشعراء لم يكن سوي ضرب من الخزعبلات. في بداية محاورة الجمهورية يستشهد أفلاطون برأي الشاعر سيمونيديس في العدالة الذي يري أن مفهوم العدالة هو أن يسدد المرء ديونه، ثم يقرر أفلاطون أن ذلك التعريف غير مناسب علي الإطلاق(٣٣) . وفي محاورة القوانين يستشهد أفلاطون بتعريف الشاعر تورتايوس للشجاعة في الحرب علي أنها أفضل الفضائل، ثم يفند أفلاطون رأي تورتايوس إذ يقول إن الشجاعة في الحرب تأتي الرابعة في ترتيب الفضائل بعد العدالة والاعتدال والحكمة(٣٤). وفي محاورة الدفاع يري أفلاطون أن الشاعر إنما يستمد براعته في النظم من موهبة طبيعية φύσις وإلهامه من قوة غير معتمدة علي العقل ἐνθουσιάζοντες وذلك علي عكس الأطباء وغيرهم الذين يعتمدون علي التقنية والصنعة(٣٥) . وبالتالي فإنه يؤكد فكرة الإلهام لدي الشعراء(٣٦). ويواصل مناقشة هذه الفكرة حيث يري أن الشعراء الملهمين مثل

(٣٠) Selden, Op. Cit., pp. 476 - 477.

(٣١) Plato, Rep., 606 e; Laws, 810 e.

(٣٢) Idem, Protagoras, 326 a, 339 a; cf. Lysias, 213 e.

(٣٣) Idem, Rep., 331 e sqq.

(٣٤) Idem, Laws, 629 - 630.

(٣٥) Idem, Apology, 22 c.

(٣٦) Grube, Op. Cit., pp. 49 sqq.

المعربدين الكوروبانتيين أو الباخيات إذ أنهم ينطقون بما تملي عليهم الموسيات(٣٧). إنهم يصبحون خارجين عن الوعي عندما يجلسون فوق مائدة الموسيات. إنهم في ذلك مثل النافورات التي تسمح للسوائل أن تنطلق منها دون أن يكون لها القدرة علي تحديد المادة أو الكمية أو التحكم في قوة الانطلاق. وبالتالي لا يمكن الاعتماد علي ما ينطق به الشعراء. قد ينطق الشعراء أحيانا بما يحتوي علي رأي سديد لكن ذلك الرأي يرجع إلي مصدر الإلهام المقدس وليس إلي الشعراء أنفسهم. ومع ذلك فإن مثل هذه الآراء السديدة يجب فحصها جيداً. ومهما تثبت مدي صحتها فمن المؤكد أنها لن تستخدم كبديل للمعرفة القائمة علي العقل. بالإضافة إلي ذلك فإن الشعراء بجنونهم العاطفي وافتقارهم إلي الواعز الأخلاقي لا يمكن أن يصبحوا قادة للبشر العاقلين. إنهم لا يدركون ماذا يقولون كما أن أقوالهم مليئة بالغموض والتناقض. وهكذا يكون الشعراء غير قادرين علي التعبير عن أنفسهم(٣٨). ولا يختلف في ذلك المنشدون الذين يتأثرون بجنون الشعراء فيشاركونهم الإلهام اللاعقلي، فتأتي تفسيراتهم بعيدة كل البعد عن العقل والوعي خالية من أى فن أو معرفة(٣٩) . إن هؤلاء المفسرين لا يتبعون قوانين أو وسائل عقلانية وبالتالي فإنهم لا يتوصلون إلي نتائج محددة(٤٠) . بالإضافة إلي ذلك فإنهم يتوصلون إلي نوع فجّ من الفلسفة (٤١). لذلك فإن علي أفلاطون أن يوفر مجهوداته ويتجه مباشرة لدراسة الإنسان. قد يدعي هؤلاء المفسرون أن تفسيراتهم للأساطير تفسيرات مجازية لكن أفلاطون يرفض هذا الرأي ويصفه بأنه غير ملائم وغير مناسب(٤٢). فالتفسير المجازي لا يبرر تناول قصص لها تأثير سام مميت(٤٣) كما أن التفسير الإيتمولوجي لا يقوم علي أسس علمية(٤٤).

يناقش أفلاطون الأساليب التي يتبعها النقاد المعروفون مثل بروتاجوراس وبروديكوس وهيبياس، وذلك بأسلوب فكة لا يخلو من التهكم والسخرية(٤٥). إنه

(٣٧) Plato, Ion, 534; Laws, 719 c.

(٣٨) Idem, Apology, 22 b.

(٣٩) Idem, Ion, 534.

(٤٠) Idem, Protagoras, 347 e.

(٤١) Tate, Plato And Allegorical Interpretation, pp. 142 - 154.

(٤٢) Grube, Op. Cit., pp. 55 - 56.

(٤٣) Plato, Rep., 378 d.

(٤٤) Idem, Cratylus, 435 sqq.

(٤٥) Idem, Protagoras, 339 - 347.

يصور بأسلوب كاريكاتوري الوسائل المتحذلقة العقيمة التي يتبعها هؤلاء النقاد المحترمون لاستخراج مذاهب أخلاقية من الشعر. هكذا يري أفلاطون أن من المستحيل التوصل إلي مذاهب جادة يمكن اتباعها في الحياة من واقع الشعراء أو النقاد أو المفسرين. يري أفلاطون بعد هذه المناقشة أنه قد آن الأوان لكي يتوقف المثقفون عن مناقشة الشعر ويكثفون جهودهم في البحث عن الحقيقة عن طريق مناقشة كل منهما للآخر(٤٦) . وبالتالي فإن أفلاطون يطالب باتباع وسيلة جديدة للتوصل إلي الحقيقة. إنها الفلسفة ، وهي الوسيلة التي تتفق مع العصر الجديد الذي تمر به أثينا.

يواصل أفلاطون هجومه علي الشعر فيتهمه بأنه ذو تأثير بالغ الخطورة علي تطور المسئولية الأخلاقية(٤٧) إن الشعراء يصورن في أشعارهم الآلهة والأبطال في صورة غير لائقة مما يؤثر علي أخلاقيات البشر، فالآلهة يجب تصويرها في صورة كائنات صالحة صادقة مخلصة. أما تصويرها في صورة مشاكسين أو مذنبين أو مجرمين أو مسئولين عن الكوارث التي تحل بالبشر فإن ذلك خطير بالنسبة للكيان الاجتماعي النبيل(٤٨) . ولا يختلف ذلك عن تصوير الأبطال وهم سلالة الآلهة في صورة غير لائقة خالية من القوة والعظمة وضبط النفس، كما يحدث علي سبيل المثال - عند تصوير البطل أخيليوس في حزنه أو غضبه(٤٩)، أو تصوير العالم الآخر بما فيه من أهوال ومناظر مخيفة(٥٠) . ثم يقسم أفلاطون الشعر إلي ثلاثة أنواع من ناحية الشكل. الأول سردي صرف ويمثله الأشعار الديثورامبية، والثاني يقوم علي المحاكاة ويمثله الشعر التمثيلي التراجيدي والكوميدي، والثالث يجمع بين السرد والمحاكاة ويمثله الشعر الملحمي(٥١). إن النوعين الثاني والثالث اللذين يحتويان علي عنصر المحاكاة كلياً وجزئياً علي التوالي هما أخطر أنواع الشعر تأثيراً سواء علي الشاعر أو علي السامعين. إن في هذه الملاحظة هجوماً أفلاطونيا علي الدراماوالملحمة وهما نوعا الشعر اللذان

---

(٤٦) Ibid., 347 c - 348 a.

(٤٧) Nettleship, Lectures on the Republic of Plato, pp. 84-123.

(٤٨) Plato, Rep. 379 - 383.

(٤٩) Ibid, 390 - 391. See also : Blamires, Op. Cit., p.6.

(٥٠) Plato, Rep., 386 a - 389 b.

(٥١) Ibid., 394 c.

يعتبران مظهراً لعظمة الأغريق. إن حجة أفلاطون في ذلك هي أن الشاعر في هذين النوعين من الشعر يتقمص شخصيات أخري ويرغم المستمع أيضا علي أن يشارك بعواطفه في هذا التقمص(٥٢) . إن مثل ذلك التقمص يعتبره أفلاطون عملاً سيئاً وغير صحي، وأنه يغرس في شخصية المرء صفات الضعف والاستكانة ويجعله يتنازل عن شخصيته بسهولة(٥٣) . أضف إلي ذلك أن عادة التشخيص يمكن أن تفسد عقلية الفرد وتقضي علي تماسك شخصيته(٥٤) خاصة عندما يتقمص المرء شخصية جبان أو نذل أو مجرم أو مجنون. إن التمادي في تشخيص مثل هذه الأنماط قد يخلق في الفرد شخصية أخري غير شخصيته الأصلية. لقد استخدم أفلاطون لفظ محاكاة للتعبير عن عملية التشخيص التي يتبعها الشاعر في تصوير شخصياته. ثم يواصل هجومه قائلاً إن الشعر يحاكي ظاهر الأشياء وليس جوهرها ويصور الوهم بدلاً من الحقيقة. وبالتالي فإن كلاً من الشعر وفن الرسم يحاكي الأشياء، الأول بالكلمات والثاني بالألوان(٥٥). فالأشياء التي يصورها الشاعر أو الرسام ليست أشياء حقيقية كالأشياء التي يصنعها الحرفي، بل هي مجرد صور غير حقيقية. وبالتالي فإن كلا من الشاعر والرسام لا يصور الحقيقة كاملة(٥٦). وحتي إذا قيل إن ما يصفه المهنيون مجرد نسخة من الواقع فإن الواقع موجود في عقولهم علي عكس الشعراء والرسامين الذين لا يمتازون بهذه الصفة. إن ما يفعله الشعراء والرسامون يشبه ما يفعله شخص يمسك بمرآة فتظهر صورة لشئ طبيعي علي سطحها. إن هذه الصورة لا تمت للواقع في شئ، بل هي وهم خيال. إن الشعراء يعيشون في الخيال ويغرون من يقرأ أعمالهم أن يعيش في الخيال أيضا(٥٧) . إنهم يروون عواطف القراء أو المشاهدين بدلاً من أن يجففوها(٥٨)، ويجعلون العواطف هي التي تتحكم في المرء بدلاً من أن يتحكم هو فيها فيما يتعلق بسعادة الجنس البشري وفضيلته (٥٩) . في النهاية يصدر أفلاطون حكمه القاسي إذ يقول : في دولة تحكمها المثاليات لن يسمح بوجود الشعر سوي الترانيم الموجهة إلي الآلهة

---

(٥٢) Grube, Op. Cit., p. 51.

(٥٣) Plato, Rep., 395 c.

(٥٤) Selden, Op. Cit., pp. 345 sqq.

(٥٥) Plato, Rep., 595 c. 602 c.

(٥٦) Crane, Critics And Criticism, p. 150 sq.

(٥٧) Wimsatt, Literary Criticism, p. 10.

(٥٨) Daisches, Op. Cit., p. 22.

(٥٩) Plato, Rep. 606 d.

والمدائح الموجهة إلي مشاهير الرجال(٦٠) . ثم يواصل قوله متهكما: فإذا ما جاء إلي دولته أحد هؤلاء الشعراء المبجلين فإنه سوف يكون جديراً بأن يدهن جسده بالمسك وأن يتوج رأسه بأكاليل الغار ويطلب منه أن يغادر الدولة ويذهب إلي دولة أخري(٦١) .

لقد أساء بعض النقاد المتطرفين في العصور الحديثة تفسير رأي أفلاطون فأساءوا إلي أفلاطون نفسه كما أساءوا إلي الأدب والفن في نفس الوقت. قالوا إن أفلاطون قد نفي من جمهوريته جميع الشعراء(٦٢) . قالوا عنه إنه مبتكر مذهب الرفض التام للفن الذي يظهر في تاريخ الفكر(٦٣) . قالوا إن الشعر في نظر أفلاطون بعيد كل البعد عن الحقيقة ... إنه نتاج الجزء الأدني من النفس(٦٤) . قالوا أيضا بالرغم من أن استبعاده للشعراء من جمهوريته فإن أفلاطون هو نقطة البداية الطبيعية (للنقد الأدبي)(٦٥) . هكذا أصبح ذلك التفسير نقطة الارتكاز التي يعتمد عليها المتطهرون المتأخرون وأصحاب المذهب المادي، كما أصبح مصدراً دائماً للحيرة بالنسبة للدارسين الآخرين الذين رأوا فيه انكار أفلاطون لقيمة الفن. لذلك كان من الطبيعي أن تنشأ محاولات مختلفة لشرح حقيقة ما يقصده أفلاطون وتفسير مقولة سيدني Sidney التي مؤداها أن هجوم أفلاطون لم يكن علي الشعر نفسه بل علي استخدامه استخداماً سيئاً(٦٦) . قد يقال إن عداء أفلاطون للأدب كان ناشئاً عن النقائص الفاضحة للأدب في عصره، وبالتالي فإنه لا يرفض سوي الأنواع الدنيا من الشعر. لكن ذلك القول مردود عليه، إذ أن أفلاطون يرفض الشعر الملحمي والدرامي بكل أنواعه. إنه يرفض أعمال هوميروس وأيسخولوس ،والزرزور الثرثار، الذي يتحدث عنه أريستوفانيس. قد يقال إن أفلاطون في محاورة الجمهورية ينظر إلي الشعر في ظروف خاصة ومن وجهة نظر خاصة، وبالتالي فإن آراءه تخضع لتلك الظروف. إنه يرفض أشكالاً بعينها من الشعر ليس لأنها غير ذات قيمة بل لأنها فشلت في الاستجابة لبعض متطلبات التعليم، تلك

(٦٠) I bid., 607 a.

(٦١) I bid., 398 a.

(٦٢) Sidney, Apology for poetry (ed. Cook), p. 35.

(٦٣) Croce, Aesthetic, p. 253.

(٦٤) Diaches, Op. Cit., p. 22.

(٦٥) Selden, Op. Cit., p.9.

(٦٦) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 47 sqq.

المتطلبات اللازمة لخلق نمط معين من المواطن – سواء كان مواطناً مدنياً أو عسكرياً – للحياة في دولة ذات نمط معين، وبالتالي فإن رأي أفلاطون يخضع لظروف سياسية وتعليمية . لكن هذا الرأي أيضا يبدو غير كاف لتفسير حقيقة موقف أفلاطون من الشعر. من الواضح أن أفلاطون مهتم بتعليم النشئ في دولته المثالية وأنه يري أن الشعر ليس مناسباً لهذا الغرض. لكن هناك في نفس الوقت تلميحاً أن للشعر تأثيرات مضادة وعدائية لتطور شخصية الفرد. وعلي هذا الأساس يمكن تفسير رأي أفلاطون. بالإضافة إلي ذلك فإنه يبدو بوضوح – في محاورة الجمهورية – أنه محب غيور لكل من هوميروس وشعراء التراجيديا(٦٧) ، كما أنه في محاورة القوانين يعترف بوجود التراجيديا والكوميديا بشرط أن تخضعا للرقابة(٦٨) وذلك إدراكاً منه للأثر الطيب الذي يحدثه الفن السامي الجاد بالنسبة للدولة. في محاورة الجمهورية يزكي أفلاطون وجود الشعر التراجيدي والشعر الملحمي تحت شروط معينة وهي أنهما يتناولان موضوعات تحض علي الشجاعة والطهارة والاعتدال وغيرها من الصفات الحسنة في شخصية الفرد(٦٩) ، كما أنه يسمح بوجود الكوميديا بهدف التسلية حتي لو كانت تحتوي علي تصوير شخصيات وضيعة (٧٠) . أما في الأعمال الأخري التي يرفض فيها أفلاطون الشعر فإنه يرفضه لأسباب تتعلق بالإلهام. فالإلهام في نظره ليس إلا جنونا مقدساً يحرر الشاعر من التمسك بالتقاليد المرعية، إنه قوة خارجة عن الإرادة تدفع إلي النفاذ لرؤية المثل العليا وتجعل الشاعر قادراً علي أن يخرج من عالم المعني إلي عالم الحقيقة(٧١) . لذلك فإن أفلاطون يسمح بوجود الشعراء بشرط أن ينظموا الترانيم المقدمة إلي الآلهة والمدائح المقدمة إلي الأبطال، وهذا هو ما لم يجده أفلاطون في أعمال شعراء الملاحم والتراجيديا والكوميديا(٧٢)

إذا كان البعض يتهمون آراء أفلاطون في الأدب بالتناقض فإن هذا الإتهام قد يبدو فيه نوع من عدم الفهم الكامل لآرائه. فليس من المعقول أن يتهم بالتناقض

---

(٦٧) Plato, Rep., 595 c sqq.

(٦٨) Idem, Laws, 817.

(٦٩) Idem, Rep. 395 c.

(٧٠) Idem, Rep. 396 c.

(٧١) Idem, Phaedrus, 265 a

(٧٢) Wimsatt, Op. Cit., p.10.

مفكر دقيق حاذق مثل أفلاطون(٧٣) . لذلك فإن أغلب الدارسين قد يتفقون مع السير فيليب سيدني علي أن «نفسره عدلاً لا ظلماً لكي نقاوم سلطانه». يبقي أن نفكر في المعني الذي كان يقصده أفلاطون بآرائه في الشعر وفي كيفية تفسيره تفسيراً مقبولاً في ضوء كل الحقائق المتاحة. عادة ما يعتبر البعض أن رفض أفلاطون للشعر الملحمي والشعر الدرامي نتيجة لانعكاسة نفسية محضة ولتدقيق هادئ في القيم الأدبية . من المؤكد أن أفلاطون كان يكتب أعماله الأدبية وفي ذهنه كل الظروف المعاصرة وبرغبة عارمة في تحسين هذه الظروف وأن ذلك هو الذي جعله يدقق في فحص الجوانب الرئيسية للشعر وفي تحديد الخط الرئيسي لتفكيره في نفس الوقت(٧٤) . هكذا كانت المؤثرات الرئيسية في الحياة الفكرية للعصر هي شعر الحِكَم والشعر الملحمي والشعر الدرامي. وهذه هي الأنواع التي أهتم بها أفلاطون. لكن يبدو أن نفس العوامل كانت مساعدة في تشكيل طبيعة تفكيره التي جاءت في صورة نوع خاص من التبرير لرأي مضاد سبق أن اتخذه وليست في صورة بحث قائم علي مبادئ أولية(٧٥) . يبدو ذلك بشكل أوضح في وصفه للمناقشة التي أدخل نفسه فيها كطرف لمواصلة الصراع بين الفلسفة والشعر(٧٦) . إذ أنه يبدى في تلك المناقشة – كما يظهر في محاورة بروتاجوراس– إقتناعه التام بأن العلاج الناجع الحقيقي للقضاء علي الفساد المنتشر يكمن في قبول الفلسفة قائداً لمعرفة الحقيقة والسلوك السليم(٧٧) . كما أنه يشير إلي أن منهجه هو ذلك النوع من الهجوم الذي تبناه الفلاسفة الأوائل. ربما كان أفلاطون مدركاً أن ما وصل إليه من اقتناع كان نتيجة الاعتدال والتدريب وأنه كان لذلك مضطراً لمنح أسباب عقلية للوضع الذي تبناه. إن ما يؤيد هذا الرأي هو ما يتبناه أفلاطون من مناهج لاقناع قارئيه بعدالة موقفه، إذ أنه يلفت الانظار إلي كل ما يمكن أن يؤيد صحة النتائج التي توصل إليها بينما يتجاهل إلي حد كبير ما يؤدي إلي عكس ذلك من حقائق. عندما ينكر علي شعراء المسرح أي معرفة حقيقية للأشياء التي يصورونها(٧٨)، وعندما يري أن عملية نظم الشعر ليست سوي الإمساك بمرآة أمام

(٧٣) Greene, Plato's View of Poetry, p. 30 sqq.

(٧٤) Schull, Platon et l'Art de son temps, p. 15 sqq.

(٧٥) Diasches, Op. Cit., p. 22.

(٧٦) Plato, Rep., 607 b.

(٧٧) « إن الصراع بين الشاعر والفيلسوف هو النهاية الخفية للصراع بين الشاعر والواعظ (أو المعلم الأخلاقى) انظر : Wimsatt, Op. Cit., p.10.

(٧٨) Plato, Rep. 602 b.

شئ طبيعي[٧٩] أي أنه مجرد تصوير لظاهر الأشياء، إن أفلاطون في مثل هذه الأمثلة يستخدم منهج الدفاع مستغلاً نظريات مقبولة في عصره ليبرر ما يقول، ذلك بالرغم من أنه يدرك تماماً عدم انطباق هذه الأمثلة علي ما يريد أن يبرره، بالإضافة إلي ذلك فإنه يؤكد علي مساوئ عملية التشخيص ونتائجها السيكولوجية الضارة واستمالتها للعواطف، بينما يتجاهل تماماً ما يمكن أن يكون لها من نتائج طيبة مثل تنشيط الطبيعة البشرية والرقي بها. إن أفلاطون لم يكن يجهل تلك الحقائق لكن موقفه كمدافع قد دفعه إلي التقليل من أهميتها. فإذا ما اعتبرنا رأي أفلاطون في ضوء المناقشة السابقة فإننا بذلك نلقي ضوءاً جديداً علي مقولاته المحيرة ونري تحت ذلك الضوء الجديد أن مقولاته واضحة وبعيدة عن التناقض. سوف نكتشف أنه إنما يقف موقف الإدعاء – أي موقف الدفاع عن الفلسفة – دون أن يهتم بالإدعاءات العادلة التي ينطق بها الدفاع – أي الشعر الملحمي والشعر الدرامي . وعندما يفعل أفلاطون ذلك فإنه يتبع الإجراءات المعروفة في مجال القضاء. كما لا يجب إتهام أفلاطون بالسفسطة أو الإفتاء في قضايا الضمير، إذ أنه كان مقتنعاً تماماً بصحة دوافع دعوته الرئيسية وهي أن تحل الفلسفة محل الشعر في الحياة الثقافية للعصر. هكذا يجب أن ننظر إلي أفلاطون علي أنه كان يواجه نوعاً من أنواع التحدي. الجولة الأولي في ذلك التحدي مباراة في التحاور حيث كان يتوقع بعدها إجابة ما[٨٠] . وحيث كان أفلاطون محقاً في هجومه علي الشعر كوسيلة رئيسية نحو الوصول إلي الحقيقة فإن العكس صحيح فيما يتعلق برفضه النهائي الكامل للشعر الملحمي والشعر الدرامي.

المحـــــاكاة :

إن المناقشات السابقة ضرورة لازمة لكي نقترب أكثر من أفلاطون كنا قد أدبي وذلك لتوضيح حقيقة موقفه من الأدب بوجه عام. فلقد ساهم أفلاطون مساهمات فعالة في مجال تطور النقد الأدبي عن طريق تلك الأفكار والملاحظات المتناثرة هنا وهناك في أعماله الفلسفية. ليس معني ذلك أنه قد خرج بنظرية متماسكة كاملة في مجال النقد. إن كل ما قدمه هو مجموعة من الأفكار الموحية المضيئة، إنها تلميحات ذات قيمة أكبر من القيمة التي تتميز بها أي نظرية

---

(٧٩) I bid. 596 d.

(٨٠) I bid., 607 c. d.

متكاملة. لقد ظلت هذه الأفكار باقية للدارسين من بعده - وخاصة تلميذه أرسطو- ليتحققوا من إمكانياتها عن طريق تطبيقها أو تعديلها حسب الظروف المتغيرة. ليس هناك أعظم من ملاحظاته عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص.

لأول مرة يظهر في أعمال أفلاطون مفهوم المحاكاة μιμήσις كعنصر مميز رئيسي لكل الفنون ، بالرغم من أن الفكرة كانت ربما معروفة قبل عصره بفترة ليست قصيرة . إن أفلاطون نفسه يعترف أن هذه الفكرة قامت أساساً علي تأملات فلسفية سابقة(٨١) . إنه يقرر أن أعظم الأشياء وأجملها - العناصر البدائية والأجساد السماوية وبقية المخلوقات - أتت جميعاً إلي الوجود بالطبيعة φύσις ، والصدفة τύχη ، وأن الفن τέχνη جاء بعد ذلك من الأشياء المخلوقة منتجاً مع مرور الزمن صوراً جزئية من الحقيقة كلها مرتبطة ببعضها من ناحية الجوهر سواء كانت نتاجاً للرسم أو الموسيقي، أي أن كل الفنون أشقاء. لكن هناك فنوناً أخري ذوات أغراض هامة - مثل الطب والزراعة وما يشبهها - قيل إنها تتعاون مع الطبيعة(٨٢) . هنا تبرز المحاولة الأولي للربط بين الفنون مع الإيحاء بأنها بالرغم من ارتباطها ببعضها البعض إلا أن هناك فروقاً بين كل فن وآخر تبعاً لأهدافه. ولقد أدي ذلك إلي التميز بين الفنون الجميلة والفنون النافعة - كما ساعد أيضا علي شرح السبب الذي من أجله استخدم أفلاطون لفظ المحاكاة كعامل مشترك بين كل الفنون بدلاً من استخدام لفظ «ابتكار» أو «تعبير» . كانت الفكرة السائدة بين الأغريق قبل أفلاطون هي أن الفنان لاينتج أشياء ذات حياة واقعية بل ينتج ظواهر فقط. وبالتالي فإن التأثير الذي يحدثه الفن كان مجرد تصوير مقلد وليس ابتكاراً أو تفسيراً أو ما أشبه ذلك(٨٣) . استغل أفلاطون وجود هذه الفكرة وحورها قائلاً إن الشعراء تمادوا في النقل الأعمي وفي انتاج صور جزئية للحقيقة(٨٤) . بالإضافة إلي ذلك فإن اعتقاده في وجود أشياء حقيقية غير مرئية خلف الأشياء المحسوسة قد دفعه إلي الاعتقاد في إمكانية محاكاة صور مثالية لذلك العالم غير المرئي مثل فكرة العدالة وفكرة الجمال وفكرة الحقيقة التي كانت مجسمة في الشخصية البشرية. إن هذا النوع من المحاكاة هو الذي يربط أفلاطون

Grube, Op. Cit., p. 53. (٨١)
Plato, Rep. 607 C. (٨٢)
Bosanquet, History of Aesthetic, p. 12. (٨٣)
cf. Plato, Rep. 600 c. (٨٤)

بينه وبين الشعر في أسمي صوره [٨٥] . إنه عملية تصوير الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي فعلاً في الواقع[٨٦].

الإلهـــــام :

يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بمفهوم «الإلهام»، إذ أن الإلهام في رأيه عامل آخر من العوامل التي تقرر طبيعة الشعر[٨٧]. رأينا في الفصل السابق أنه منذ عصر هوميروس فصاعداً يدعي الشعراء أنهم ينظمون أشعارهم تحت تأثير الموسيات أو بقية الآلهة الأخري. يعني ذلك أنهم كانوا في حالة اللاوعي أو الجنون بفعل قوة مقدسة خارجية[٨٨] . لقد أكد الشاعر بنداروس هذا المفهوم، ولذلك فإن أفلاطون يتبني هذا المفهوم الذي سبق أن أكده بنداروس في كتاباته[٨٩] . ذلك بالرغم من أن الفكرة السائدة في عملية نظم الشعر كانت تؤكد علي أنه مهنة – شأنه في ذلك شأن بقية الفنون – حيث تكون هناك محاولات واعية من أجل انتاج أعمال فنية عن طريق المهارة في استخدام الكلمات. لقد أعتمد أفلاطون اعتماداً كاملاً علي المفهوم اللاعقلاني للإلهام في نظم الشعر وعلي الجنون الوحشي والتعبير غير المسئول التي كانت من بين مظاهره[٩٠] . إنه يعطي في محاورة فايدروس اللفظ معني أكثر عمقاً حيث يصفه بأنه تأثير يتسبب في خلق نتائج منشطة لايمكن الحصول عليها في حالة سلامة العقل والتحكم العادي في ضبط النفس[٩١]. ثم يواصل أفلاطون فيشرح أن هناك نوعين من الجنون الأول نتيجة للضعف البشري والثاني مرض مقدس يحرر النفس من نير العادات والتقاليد[٩٢] . ولكي يصور أفلاطون ما يفعله النوع الثاني فإنه يذكر الكاهنة والشاعر والعاشق[٩٣]. ثم يصف بالتفصيل تحليق نفس العاشق الملهم نحو الحقائق الثابتة المتشابهة مع الطبيعة. إن الجمال هو الذي يبعث بالنفس بناء علي رغبتها إلي

---

(٨٥) I bid., 402 b; Laws, 668 b.

(٨٦) Tate, Imitation In Plato's Republic, pp. 16 - 23; I dem, Plato and Imitation, pp. 161 - 169.

(٨٧) Jahnson, Greek Literary Criticism, p. 14

(٨٨) Daiches, Op. Cit., pp. 8 - 9.

(٨٩) Taylor, Plato, pp. 38 - 39.

(٩٠) Wimsatt, Op. Cit., pp. 9 -11.

(٩١) Plato, Phaedrus, 245 a.

(٩٢) Ibid., 265 a.

(٩٣) Taylor, Op. Cit., pp. 305 sqq.

رؤية المثال، وتنتهي الرغبة بإدراك مفاجئ للواقع بكل جماله وبالرؤية الثاقبة للحقيقة. هكذا يفعل الإلهام بالنسبة للشاعر. إنه نوع من الإيحاء، إيقاظ لقوي خفية في جوف الشاعر لرؤية واقع مثالي. وليس من الممكن أن يذهب بعد ذلك إلي أبعد من ذلك.

بالإضافة إلي آراء أفلاطون ونظرياته في طبيعة الشعر فإنه يدلي برأيه أيضا في ممارسته كفن من الفنون. إنه في هذا المجال يضع مبادئ رئيسية قامت عليها كثير من النظريات اللاحقة. إن الشعر في حاجة دائماً إلي الاهتمام بالفكر، وهذا هو ما يميز كل الفنون النافعة مثل فن الطب عن فن زائف مثل فن الطهي. إن فن الطهي يأتي نتيجة الخبرة فقط ἐμπειρία أي يخضع لحكم إبهام اليد. لا يوجد فنان حقيقي – سواء كان رساماً أو بنّاء أو شاعراً – يختار أو يطبق مادته بطريقة عفوية[٩٤] . إن مجهوده موجّه نحو إعطاء شكل محدد ومؤثر لعمله. ومن أجل تحقيق ذلك الهدف لابد له من معرفة تقنية الفن. لم يكتف أفلاطون باصدار قرارات تعسفية في شأن هذه الموضوعات، بل إنه يضع حقائق فلسفية عامة كأسس لهذه النظرية. إن مفهومه الكامل للفن يعتمد علي هذه الحقائق العامة. كان من الضروري – علي سبيل المثال – فهم الحياة من أجل حياة فاضلة، لذلك فقد كان يري أن الفنان الناجح دائماً في حاجة إلي معرفة الفن. ثم إنه كان يري وجود بعض قوانين تحكم مبادئه الفنية المسيطرة وخاصة قانون النظام والتحفظ. كان الإله – وليس الإنسان – مقياس كل الأشياء، وكان الإنسان مثل الإله سواء بسواء يتبع قانون المقياس العادل[٩٥] . كما أنه أيضا يستخدم قانون التصالح بين الأضداد ويطبقه علي الهارموني الموسيقي الذي يعتبره مزجاً بين العلامات العالية والعلامات المنخفضة وعلي الإيقاعات القائمة علي المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة. إنها عناصر مختلفة في النوع لكنها تآلفت بفن الموسيقي[٩٦] . كما أننا لن ننس الأفكار التي صاغها في مجال مناهج الحصول علي المهارة في الفن، إذ أنها أيضا مأخوذة من مجال الفلسفة. هكذا يستفيد بروتاجوراس – كما يصوره أفلاطون – من المذهب الأخلاقي المعروف حيث يري أن الفضائل ليست نابعة من الطبيعة φύσις ولا من الصدفة τύχη لكنها قد تأتي نتيجة للدراسة والتدريب والتعلم

(٩٤) Plato, Gorgias, 501 - 503.

(٩٥) Idem, Laws, 716 c, 732 d.

(٩٦) Idem. Sump., 187.

(٩٧) Idem, Phaedrus, 269 d.

διδαχή و ἄσκησις و ἐπιμέλεια (٩٧). إن هذا المذهب الذي نقّحه أفلاطون أصبح فيما بعد من بين المذاهب الشائعة في مجال نظرية الأدب القديمة.

الوحدة العضوية :

من أهم المبادئ التي وضعها أفلاطون في مجال الفن هو مذهب الوحدة العضوية الذي اعتبره شرطاً من الشروط الأولية للفن. يظهر ذلك في صورة أوضح في محاورة فايدروس حيث يقرر أفلاطون أن كل عمل فني λόγος يجب أن يتركب كما يتركب الكائن الحي، له جسده الخاص وكذلك رأسه وقدماه، وأن يكون كل عضو متناسقاً ومتناسباً مع بقية الأعضاء(٩٨) . هنا نلاحظ أن أفلاطون لايعني بالوحدة والتكامل أن يكون للعمل الفني بداية ووسط ونهاية(٩٩). بل يتطلب وحدة من نوع حيوي حيث يتناسب كل جزء من أجزائها مثلما تتناسب أجزاء الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر حتي لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخل ذلك بوحدة الكل(١٠٠). بهذه النظرية يكشف أفلاطون عن حقيقة أن الجمال الفني يكمن في وحدة التأثير في مبدأ واحد مفعم بالحيوية. إن هذا المذهب كان من أهم المذاهب التي تناولها القدماء من بعده. لم يقتصر هذا المذهب علي موضوعات الحوار أو الخطابة فقط. ففي محاورة جورجياس يتحدث أفلاطون عن الفن بوجه عام حيث يقول إن الفنان يرتب كل شئ في نظام معين ويجعل كل جزء متآلفاً مع الأجزاء الآخري حتي يخرج عمله كلاً منظماً ومتماسكاً(١٠١) . وفي محاورة أخري يقرر أفلاطون أن الهارموني والإيقاع في الشعر يجب أن يتّبعا أيضا في موضوع القصيدة(١٠٢). هنا يصبح مذهب الوحدة الفنية في نظر أفلاطون مطلباً عاماً. لقد كان أول من لفت الأنظار إلي منطقة الفن وإلي الروابط الحيوية المتصلة بالوحدة العضوية.

تصنيف الشعر :

لم تقتصر ملاحظات أفلاطون عن الفن علي مبادئ ذات طابع عام. فلقد

---

(٩٨) Ibid., 264 c.

(٩٩) Idem, Parmenides, 145 a.

(١٠٠) Grube, Op. Cit., p. 58.

(١٠١) Plato, Gorgias, 503 c.

(١٠٢) Idem, Rep., 398 d.

أرتبط به مذهب تصنيف الشعر إلي أشكال وأساليب. إن تمييزه بين الديثورامبوس - أي الشعر الغنائي - والشعر الدرامي والشعر الملحمي يشكل الأسس التي قام عليها تصنيف الشعر فيما بعد. إن له ملاحظات قيمة حول نوع واحد علي الأقل من هذه الأنواع الثلاثة وهو الشعر الدرامي. تتشابه ملاحظاته عن التراجيديا والكوميديا في أغلب الأحيان وإن كان يري أن التراجيديا أدني من الشعر الملحمي في محاورة واحدة من محاوراته (١٠٣) . يري أفلاطون أن التراجيديا المثالية ἀληθεστάτη هي محاكاة لحياة أفضل وأنبل ، ويشبه الشعراء التراجيديين الممتازين بالمشرعين وأهل الخير في مجتمعهم(١٠٤). أما من ناحية الجانب السيكولوجي في التراجيديا فإنه يقبل فكرة «الخوف» و«الشفقة» التقليدية التي سبق أن نادي بها جورجياس(١٠٥). أما مذهب التطهير الذي يظهر فيما بعد عند أرسطو(١٠٦) فلا نجد له أثراً واضحاً عند أفلاطون، وإن كان يشير في بعض الأحيان إلي بعض المبادئ التي تقوم عليها هذه النظرية. يظهر ذلك - علي سبيل المثال - في إشاراته إلي حركة الأطفال وإلي مشاعر الباخيات(١٠٧)، أو إلي الخوف أو السرور الذي ينتج عن مشهد تراجيدي. إنه يشير إلي سلسلة من الأحاسيس والمشاعر المختلطة مثل الغضب والخوف والشر وغيرها التي لا تخلو من إدخال البهجة علي النفس بالرغم من أنها قد تبدو مؤلمة(١٠٨) . هكذا يضع أفلاطون الأسس التي سوف تقوم عليها فيما بعد مناقشة الجانب السيكولوجي للتراجيديا(١٠٩).

الكوميديا :

لا تقل أهمية ملاحظات أفلاطون في مجال الكوميديا عنها في التراجيديا، إذ يمكن القول إن هذه الملاحظات كانت سببا في ظهور نظرية الضحك في العالم القديم. يري أفلاطون أن جوهر الكوميديا يكمن في السرور الشرير الذى تتسبب إثارته في ضرر الآخرين. إن مثل ذلك السرور ينشأ عن الجهل الذاتي أو الخداع

(١٠٣) I dem, Laws., 658 d

(١٠٤) I bid., 817 b.

(١٠٥) I dem., Rep., 605 d; 987 b-d; Phaedrus, 268 c.

(١٠٦) أنظر ص ١٢٠ أدناه.

(١٠٧) Plato, Laws, 790 d-e.

(١٠٨) I dem, Philebus, 47 d - 48a.

(١٠٩) Taylor, Op. Cit., pp. 418 sq.

الذاتي مثلما يحدث عندما يتخيل فرد نفسه أكثر حكمه أو أكثر رشاقة أو أكثر شجاعة مما هو عليه في الواقع. إن هذا الجهل الذاتي يجب أن يتصف به شخص أضعف من أن يلحق الأذي بغيره وإلا فسوف لا يصبح تصرفه مصدراً للضحك بل سيصبح مصدراً للخطر(١١٠) . ذاك هو جوهر مفهوم أفلاطون لفن الكوميديا، إنه خداع النفس غير المؤذي الذي يبعث علي الضحك الذي هو بدوره سرور شرير يؤدي إلي الانفعال. إن أفلاطون يتفق هنا مع التعريف الحديث للضحك علي أنه سعادة مفاجئة تنشأ من مفهوم مفاجئ لسمو في نفوسنا عن طريق المقارنة بضعف الآخرين أو بضعف كان في نفوسنا في وقت سابق(١١١) . يذهب أفلاطون إلي أبعد من ذلك حيث يري أن العاطفة التي تنشأ بهذا الشكل ذات نوع مختلط، فهي خليط من حقد ذي نغمة مؤلمة وابتهاج ذي نغمة سارة. كما يري أن الضحك يأتي نتيجة اكتشاف بعض النقائص في الأصدقاء الذين نتعاطف معهم(١١٢) . هنا يبدو أن أفلاطون يلمح إلي حقيقة عميقة، إذ أن الضحك الحقيقي ينشأ عندما يكون الشخص محبوباً. أما عندما يكون غير محبوب فلا ينشأ الحقد، والحالة الأخيرة لا تطبق علي الكوميديا. لذا فإن أفلاطون لا يرضي عن كل هجاء شخصى أو كل سخرية جادة سقيمة وبالتالي فإنه لا يرضي عن الكوميديا التي ينتج عنها مزاح غير برئ (١١٣). إنه يري أيضا خطورة شديدة في سوء استخدام الكوميديا وفي المغالاة في إثارة الضحك، فالمبالغة في الضحك تقود إلي أعمال العنف، والإنسان الذي اعتاد علي السخرية من الآخرين ينسي كيف يكون جاداً ويفقد هيبته(١١٤) . إن أفلاطون يتفق في ذلك مع قول سقراط إنه «يجب استخدام الضحك مثل استخدام الملح» (١١٥) . لكنه يري أيضا أن الكوميديا لا تخلو من فوائد طالما أنها توسع مداركنا عن الطبيعة البشرية وتشير إلي الأعمال التي تثير السخرية والتي يجب ألا نفعلها(١١٦) . إن الأفعال الجادة لا يمكن فهمها دون مقارنتها بالأفعال المضحكة(١١٧) .

---

(١١٠) Plato, Philebus, 48 b - 49 c.

(١١١) Butcher, Aristotle's Theory of poetry And Fine Arts, p. 374.

(١١٢) Plato, Op, Cit., 49 c.

(١١٣) I dem, Laws, 935 c.

(١١٤) Ibid, 935 b.

(١١٥) Stobaeus, Florlbegium, 3, 34, 18.

(١١٦) Grube, Op. Cit., p. 64.

(١١٧) Plato, Laws, 816 d.

الخطـــابة :

فيما يتعلق بالخطابة فقد أبدى أفلاطون بعض الملاحظات التي أصبحت فيما بعد مثاراً لمناقشات عديدة. إنه يبدأ أولاً بنقد قاس للحركة التي تزعمها جورجياس وثراسيماخوس. في محاورة جورجياس يتهم أفلاطون نظام التعليم بأكمله في ألفاظ قاسية ثم يواصل اتهامه في محاورة فايدروس حيث يقدم مقترحات أكثر إيجابية ويوسع مجال المناقشة لتشمل الخطابة بأكملها بما فيها الأسلوب النثري بوجه عام. إن أول اتهام يوجهه أفلاطون هو أن الخطابة كما يمارسها معاصروه لا تهتم بالصدق أو العدالة(١١٨). ولما كانوا ينظرون إليها علي أنها فن الاقناع فقد أصبح هدفها الرئيسي قلب الحقائق وإثارة انطباعات زائفة عن طريق استخدام اللغة الراقية والمناقشات المضللة وكل الحيل الممكنة لقيادة غير شريفة للجماعات الشعبية. لذا فإن أفلاطون يري أنها رياء وزيف(١١٩) .إنها مجرد وسيلة لدغدغة الذوق بواسطة الكلمات والجمل وتقديم نوع من السرور الزائف للأشخاص الجاهلين(١٢٠). لم يستطع أفلاطون أن يكتشف في الخطابة المعاصرة الصفات الضرورية للفن . لم تكن في نظره أكثر من محاولات لعقول قوية عنيفة برعت في السيطرة علي الرجال، إنها مجرد براعة مكتسبة عن طريق المران لا تقوم علي أي أساس سليم أو منطقي(١٢١). إنها مجرد خدوش سطحية لا تعالج موضوعات جوهرية بل مجرد مبادئ أولية في الفن. إنها تحتاج إلي مزيد من الابحاث التحليلية ومزيد من المعالجة المنطقية مع الأهتمام بالأشياء المهمة فعلاً. يجب عليها – في رأي أفلاطون – أن تتبع مبادئ رئيسية معينة : المعرفة الكاملة بالموضوع المراد تناوله(١٢٢)، الاستعداد الطبيعي، المعرفة الكاملة بالفن، التدريب المستمر.

ينتقل أفلاطون بعد ذلك إلي طبيعة فن الخطابة فيؤكد علي ضرورة وجود تتابع طبيعي أو ضروري للفكر الذي يحدد شكل العمل الفني ويمنحه نوعاً من الوحدة العضوية(١٢٣) لأن الحديث (أو الكتابة) الجيد يتطلب نظرة واضحة

(١١٨) I dem, Gorgias, 453 sqq.

(١١٩) I bid, 462 c.

(١٢٠) Taylor, Plato, pp. 381 sq.

(١٢١) Plato, Gorgias, 463 b; Phaedrus, 260 c.

(١٢٢) I dem, Phaedrus, 260.

(١٢٣) I bid., 264 c.

للموضوع ككل، إذ يجب أن تكون هناك خطة مترابطة متماسكة وترابط تام بين الأجزاء وروابط حية تحكم كل البناء الفني كما يجب أيضا تطبيق النظريات النفسية في الخطابة(١٢٤) . فكما أن علي الطبيب أن يراعي طبيعة أجساد مرضاه فكذلك علي الخطيب (أو الكاتب) الجيد أن يراعي طبيعة نفوس مستمعيه (١٢٥) .عليه أن يكون مدركاً لطباعهم وأمزجتهم المختلفة وعن الوسائل التي يمكن أن تؤثر فيهم وعن اللحظات المناسبة التي يمكن أن يخاطبهم أثناءها. عندئذ فقط يمكن أن يقال إن الخطيب (أو الكاتب) يتحدث بمعرفة كاملة. هكذا يري أفلاطون أن المعرفة العلمية لتشكيل عقول البشر شئ ضروري بالنسبة للكاتب أو المتحدث الجيد.

ملاحظـــات متنوعة :

تلك كانت أهم وأقدر المذاهب الأدبية التي أبدعها أفلاطون. إنها تتضمن أفكاراً أساسية حول طبيعة فن الشعر ومبادئ ضرورية لفن كتابة التراجيديا والكوميديا وفن كتابة النثر علي السواء. ليس من المستبعد القول إنها ذات قيمة فريدة خالدة كافية لتجعله واحداً من بين الرواد العظام في مجال النقد الأدبي. لكن ذلك لم يكمل بعد قصة مساهماته الفعالة في مجال تطور النقد الأدبي. ففي محاوراته يوجد قدر أكبر ومزيد من الآراء. إنها آراء يبديها أفلاطون بصورة عابرة علي هذا الجانب أو ذاك من جوانب فنون الأدب المختلفة وتلميحات عابرة إلي مذاهب معاصرة واقتراحات حول وظيفة النقد الأدبي. إن كل هذه الآراء والتلميحات إن لم تكن ذات قيمة جوهرية فإنها دون شك ذات قيمة تاريخية.

من هذه الآراء رأيه في وظيفة الشعر حيث يري أفلاطون أن وظيفة الشعر لا تقتصر فقط علي إدخال البهجة والسرور. ففي محاورة فيلبوس – علي سبيل المثال – فإن الدرجة القصوي من السرور تأتي في الترتيب الخامس من بين الفضائل، وأن الشعر كمجرد أداة لمنح السرور والبهجة يمكن أن يتساوي مع فن السفسطة أو فن «إنضاج الفطائر»(١٢٦). إنه يعترف بوجود بهجة نظرية في الشعر(١٢٧)، لكنه لا يرضي أبداً أن تكون وظيفة الشاعر هي نقل هذه البهجة إلي الآخرين. إن الغرض الحقيقي والإساسي للشعر – في رأيه – هو ليس إلا التأثير

---

(١٢٤) Ibid., 270 sqq.

(١٢٥) Grube, Greek And Roman Critics, p. 60.

(١٢٦) Plato, Gorgias, 462 sqq.; Rep., 373 b- c.

(١٢٧) Idem, Laws, 667.

علي شخصية المرء وتشكيلها وإظهار أفضل ما هو مختبئ بين ثنايا النفس البشرية، وبالتالي فإن الشعر يساعد البشر علي تحسين حياتهم وبناء عالم أكثر قرباً إلي رغبة النفس، . وبالتالي أيضا فإنه يميز فن نظم الشعر بأنه فن يمتاز بصرامة وقيد عنيف وهو الانطباع الأول للمثالية الكلاسيكية في الفن بمتطلباته الأولية للبساطة القائمة علي النظام والتمسك بالتقاليد . لم تكن الفكرة رد فعل سببه التعقيد الهلامي السائب للفن في عصر أفلاطون بل كان سببها موقفه المعارض حيث يري أن الوسائل البسيطة والعادية ضرورية بالنسبة لاهتمامات النفس البشرية وذوقها. إن هذه الفكرة موجودة في كل آرائه في ضرورة وجود وحدة عضوية ونظام عام وفي ضرورة وجود التناسب والتناسق الذى يميز أغلب النقاد اللاحقين. لذلك فإنه غالباً ما يرفض مظهر التعارض في الأسلوب وفي اللحن وفي الإيقاع(١٢٨)، ويهاجم المؤثرات المختلفة الساخرة التي كانت ظاهرة من مظاهر الدراما المعاصرة.(١٢٩) ويطالب بأن يكون النص مناسباً للسامع (أو القارئ)(١٣٠). إنه يمتدح رأي بروديكوس حول المبدأ الضروري في كل أنواع التعبير الفني وهو ألا يكون طويلاً أو قصيراً بل متوسطاً أو ذا طول مريح(١٣١). بالإضافة إلي ذلك فإنه يناقش في أكثر من مكان إمكانية وضع قوانين دائمة للتذوق الفني(١٣٢)، مثل تلك القوانين التي تحكم الطابع العام للموسيقي والنحت عند المصريين القدماء والتي يرجع تاريخها إلي عصر متناه في القدم. من الممكن أن يتطور الفن الذي يتميز بالصدق الطبيعي والصواب لكن لا يجب أن تمثل التجديدات خروجاً عن الأدب الرفيع. حقاً إنه يرضي عن قَوْلبة الفن كما سيحدث بعد ذلك أثناء عصر النهضة الأوربية لكنه كان ينادي بالفكرة دون أن يفكر فيما سوف يحدث للأدب من تغيير بعد عصره. وفي محاورات أخري نلاحظ أنه يرزح تحت سيطرة الحس التاريخي عندما يتتبع – علي سبيل المثال – تطور المجتمع في محاورتي الجمهورية والقوانين، لكن ذلك لا يدخل في نطاق مناقشة موضوعات النقد أو التذوق الفني.

هناك ملاحظات أخري يبديها أفلاطون – وإن كانت أقل أهمية – حيث يشير إلي بعض النظريات الشائعة في عصره أو يعبر عن اتفاقه مع بعض

---

(١٢٨) I dem, Rep. 399.

(١٢٩) I bid., 397.

(١٣٠) I dem, Phaedrus, 270.

(١٣١) I bid, 267 b.

(١٣٢) I dem, Laws, 656 sqq., 797 sqq.

النظريات التي أصبحت معروفة فيما بعد. يحدث ذلك عندما يقسم كل الكتاب إلي فئتين : الأولي تشمل الذين يكتبون كلاماً موزوناً مثل الشعراء، والثانية تشمل الذين يكتبون كلاماً غير موزون مثل كتاب النثر(١٣٣) . إنه يستفيد هنا من المفهوم العام للشعر حيث تكون وحدة الوزن هي العنصر الرئيسي. إنه مفهوم يظهر معدلاً فيما بعد عند أرسطو. وفي محاورات أخري يشير أفلاطون لأول مرة إلي العدالة الشعرية(١٣٤)، ذلك المذهب الذي يسوي مساواة مثالية بين حظ كل من الشرير والخير والذي قدر له أن يظل باقيا لمدة طويلة في مجال الفكر النقدي. ولأول مرة أيضا تظهر عنده فكرة أن الشعر وظيفته «التخليد» (١٣٥)، وهي فكرة تظهر بعد ذلك عند هوراتيوس وعند شعراء عصر النهضة الأوربية فيما بعد . كما يردد أيضا القول الشائع بأن الحب هو المصدر الرئيسي للإلهام في الشعر(١٣٦). إنه يستشهد في هذه النقطة بقول الشاعر التراجيدي يوريبيديس «بلمسة من الحب يصبح كل شخص شاعراً بالرغم من أنه لم يكن قادراً علي نظم الشعر من قبل» (١٣٧). كما يجب ألا ننسي الفكرة التي يطرحها حول الوحدة الدائمة للمواهب الشعرية(١٣٨) . لقد رأي معاصرو أفلاطون أن الموهبة في كتابة الكوميديا تختلف عنها في كتابة التراجيديا وذلك لأن كلا من الكاتب التراجيدي والكاتب الكوميدي يتلقي الوحي من موسية مختلفة (١٤٠). فمن يستطيع أن ينظم تراجيديا بطريقة فنية يستطيع أيضا أن ينظم كوميديا (١٤١). كما أن له بعض الملاحظات عن الأسلوب واللغة وخاصة عندما يشرح مفهومه عن الأسلوب علي أنه مرآة صادقة للشخصية(١٤٢). لقد مهدت هذه الفكرة لظهور مذهب Vir bonus الذي يري أن المبادئ الأخلاقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببراعة المرء في الحديث، وهو ما ظهر بعد ذلك في العصور التالية في القول المأثور «الأسلوب هو الرجل» . بالإضافة إلي ذلك فإن أفلاطون هو أول من حاول أن يدقق في قواعد النحو. ففي محاورة كراتولوس علي وجه

(١٣٣) Idem, Phaedrus, 258 d; Ion, 534 c.

(١٣٤) Idem, Rep., 392 a ; Laws, 660 e.

(١٣٥) Idem, Symp., 209 c.

(١٣٦) Taylor, Op. Cit, pp. 220 sqq.

(١٣٧) Plato, Sump., 196 c.

(١٣٨) Taylor, Op. Cit., p. 234.

(١٣٩) Plato, Ion, 536 a - b.

(١٤٠) Idem Sump., 223 d.

(١٤١) Wimsatt, Op. Cit., p.6 n.4.

(١٤٢) Plato, Rep., 400 d.

الخصوص يناقش أفلاطون أصل اللغة وطبيعتها في ضوء النظريات الشائعة. طبقا لكراتولوس الذي تأثر بآراء هيراكليتوس فإن الكلمات ظهرت بالطبيعة، إنها الصور الطبيعية للأشياء، المرئية بينما يري هرموجينيس Hermogenes أن اللغة شئ تقليدي مفروض بالقوة وبالتالي فهو قابل للتعديل حسب الطلب. إن نظرية أفلاطون تجمع بين الرأيين. إنه يري أن اللغة قامت أساسا علي الطبيعة ثم عدّلت بعد ذلك بواسطة التقاليد. هكذا نري في نظرية أفلاطون مبادئ قام عليها فيما بعد النقاش حول مذهب القياس analogy واللاقياس anomaly. كما أن أفلاطون يري أن الصدفة تلعب دوراً في التطور اللغوي أي أن اللغة عرضة للتأثيرات الأجنبية والتأثيرات الناتجة عن مرور الزمن(١٤٣). بالإضافة إلي ذلك فإنه يقوم بتحليل الكم الصوتي للحروف المختلفة مشيراً - علي سبيل المثال - إلي الخشونة في الحروف ϕ و ψ، σ، ζ وإلي سلامة حرف λ والتأثيرات الدائرية لـ o ممهداً الطريق لمن جاء بعده في مجال الدراسات اللغوية(١٤٤).

أفلاطون والنقد

بقي أن نتحدث عن المساهمات التي قدمها أفلاطون كناقد حكَم، وعن ملاحظاته عن المناهج والمقاييس المختلفة في إصدار الأحكام النقدية، وتعليقاته المتكررة علي النصوص الأدبية الموجودة في عصره. إنه يرفض أن يكون الإحساس بالبهجة أو السرور هو المعيار الوحيد الرئيسي في الحكم علي مدي جودة الأدب. ذلك لأنه - كما رأينا - يرفض أن يكون الغرض الرئيسي للأدب هو إدخال البهجة أو السرور. لهذا فإنه يبدو متوافقاً مع نفسه حين يقرر أن الأدب يجب الحكم عليه بمقاييس أخري(١٤٥). بالإضافة إلي ذلك فإنه يري عدم صلاحية مبدأ ادخال السرور بمقياس إذ أن معني السرور والبهجة يختلف عند الطفل عنه عند الشاب عنه عند الرجل المسن(١٤٦). إن المقياس الحقيقي لقيمة الأدب هو المصداقية وليس البهجة التي يتسبب في منحها(١٤٧). لكن أفلاطون في نفس الوقت يري أن لكل فن سحره الخاص وأن من الممكن قياس جودة المقطوعة الأدبية بناء علي ما تبعثه في النفس من بهجة كما أنه يشترط أن يستوفي الناقد كل الشروط

(١٤٣) Taylor, Op. Cit., pp.77 sqq.

(١٤٤) Plato, Cratylus, 427.

(١٤٥) Grube, Op. Cit., pp. 62 - 63.

(١٤٦) Plato, Laws, 658.

(١٤٧) Ibid., 667-9.

التي يجب أن تتوافر في القاضي. أما عن البهجة نفسها فيجب أن يتوافر فيها شروط البهجة التي لا يشعر بها المرء العادي بل أفضل الرجال وأكثرهم ثقافة وخاصة الرجل الذي يتميز عن غيره في الفضيلة والتعليم(١٤٨). فالناقد الحقيقي هو الذي يتميز بالحكمة والشجاعة والذي يكون قادراً علي أن يقود الآخرين لا أن ينقاد للآخرين. إن أفلاطون لا يرضي عن النظرة القائلة بأن الرأي العام هو المقياس علي جودة الأدب أو عدم الجودة. إن هذه النظرية - في رأي أفلاطون - هي التي أدت إلي النتائج الوخيمة في عصره(١٤٩). أما عن الشروط التي يجب توافرها في الناقد فهي معرفته للشعر بوجه عام والمبادئ الأولية لفنه بوجه خاص(١٥٠).

إن الملاحظات التي يوردها أفلاطون في محاورة إيون حول نقد هوميروس كان لها أثر كبير علي الكتاب فيما بعد، وكذلك أيضا تعليقاته علي المناهج المضللة لبروتاجوراس وغيره في محاولاتهم لتقويم قصيدة لسيمونيديس. إن أفلاطون يسخر من المراوغات الكلامية التي يتصف بها النقاد المعاصرون. لكنه في نفس الوقت يعبر عن تقديره للفت الانتباه إلي الصنعة في القصيدة وغزارة تفاصيلها الساحرة ، ويؤكد أن التفسير الصحيح للقصيدة يكمن في معناها ككل وليس في كل جملة علي حدة(١٥١) . كما أن له بعض الملاحظات حول أعمال الخطباء وكتاب النثر المعاصرين وخاصة نقده للخطيب ليسياس الذي يتصف - في رأي أفلاطون- بمشاعره الرقيقة ووضوح الأسلوب لكنه يتصف أيضا بإهماله في ترتيب الأفكار وتماديه في التكرار(١٥٢). لقد برع أفلاطون في استخدام الاقتباس الساخر Parody الذي أصبح علي يديه فناً جميلاً. يظهر ذلك في اقتباسه للسلوك التقليدى لبروتاجوراس والأسلوب الرنان المتحذلق لهيبياس(١٥٣) . كما يقتبس اقتباساً ساخراً - في المأدبة علي لسان باوسانياس - الخدع التافهة للإيقاع والإهمال في ترتيب الأفكار وهو ما كان شائعاً في عصره(١٥٤) . كما يقتبس أيضا الأسلوب المتكلف لأجاثون(١٥٥). إن أفلاطون عن طريق هذه الاقتباسات الساخرة

---

(١٤٨) Ibid., 658 e.

(١٤٩) أنظر ص ٩١ أعلاه .

(١٥٠) Plato, Ion, 532 c.

(١٥١) Idem, Protagoras, 344 b.

(١٥٢) Idem, Phaedrus, 234 c - 235 a, 264.

(١٥٣) Idem, Protagoras, 337 sqq.; Gorgias, 448 c.

(١٥٤) Idem, Sump. 180 sqq.

(١٥٥) Ibid., 194 c - 197 c.

لا يورد ملاحظات نقدية حول كاتب معين بل إن ملاحظاته يمكن أن تنطبق علي أغلب الكتاب المعاصرين واللاحقين.

إن نظرة فاحصة لأعمال أفلاطون تؤكد عظمته كناقد أدبي وأن أعماله تعتبر بداية النظرية الأدبية. إن ما فعله أفلاطون هو أنه جعل من النقد الأدبي شيئاً ممكناً. فلقد حث أفراد البشر علي التفكير، منحهم الإلهام وقدم إليهم الارشادات في مجال النقد الأدبي والفني وقدم في نفس الوقت أفكاراً ذات فائدة للأجيال التالية. كما أننا لن ننسي ملاحظاته ذات الطبيعة المتحدية. إنه لم يترك موضوعاً دون أن يناقشه. ناقش مشكلة المصطلحات الفنية والمحاكاة والإلهام - وطبيعة الأدب ووظيفته ومقوماته وغير ذلك من المشاكل الأدبية التي مازالت مثار مناقشات حادة حتي الآن. إنه يمثل سلوكاً إيجابياً بناء في مجال النقد . مناهجه ونتائجه التي توصل إليها ذات قيمة فائقة وأثر خالد. وضع النقد منذ اللحظة الأولي في مكانة سامية وكان لديه دائماً ما يقول للأجيال التالية . توقف علي يديه الشعر عن أن يكون مجرد صنعة وأصبح أسمي وأقدس الأنشطة البشرية. إن تأثير أفلاطون في مجال النقد الأدبي مازال باقياً حتي الآن، كما أنه يعتبر واحداً من أعظم النقاد، «حامل الشعلة»، قائداً لخطوات البشر نحو الجانب الروحاني من الفن.

أرســـــطـو

طبيعة أعماله :

ليس من الضروري أن يكون التلميذ نسخة طبق الأصل من أستاذه. لقد اختلف التلميذ أرسطو عن أستاذه أفلاطون في المنهج والأسلوب والتفكير وغير ذلك من الصفات اللازمة للمفكر(١٥٦). كان منهج أفلاطون منهجاً إجمالياً ، لكن منهج أرسطو منهج تحليلي. رأي أفلاطون كل شئ في ضوء علاقته بكل شئ آخر، رأي كل شئ علي أنه جزء من الميدان الكامل للمعرفة. لكن أرسطو يتناول كل فرع من فروع المعرفة علي حدة. إنه غالباً ما يتناول الموضوع الواحد في مقال مستقل، ويلتزم التزاماً كاملاً بالحدود التي رسمها لنفسه. كتاب فن الشعر –علي سبيل المثال –يتناول معايير الشعر الجيد وخاصة الشعر التراجيدي. إنه لا يتناول وظيفة الشعر في المجتمع ولا يثير هذا الموضوع. لا يعني ذلك أن أرسطو يعتبر هذا الموضوع غير ذي أهمية بل لأنه سبق وتناوله في مقال آخر بعنوان السياسة، ثم يعتبر في مقال فن الشعر الرأي الذي وصل إليه في مقال السياسة أمراً مسلما به. ظل أرسطو عضواً في أكاديمية أفلاطون لمدة عشرين عاماً. إنه يبدأ من حيث انتهي أستاذه أفلاطون، وعندما يختلف معه فإن مناقشاته تبدو في شكل إجابات علي تساؤلات أستاذة. لقد وجد أفلاطون إنه من الصعب الاعتراف بأي نوع من أنواع المعرفة سوي المعرفة القائمة علي الفلسفة. لذا جاء مقال الأخلاق الأرسطي ليؤكد أن الإنسان يستطيع أن يقضي حياة سعيدة نافعة دون أن يكون فيلسوفاً، وبالتالي فقد أكد أرسطو علي حتمية الفضيلة الأخلاقية والحكمة العملية. وبالمثل فإن مقال فن الخطابة يكشف عن المعرفة المحدودة اللازمة بالنسبة للخطيب والشخص الذي يتولي المناصب العامة. كما أن أرسطو يحلل فن التعبير بالكلمات – أى الخطابة – كما يحلل في مقال فن الشعر فن كتابة التراجيديا. إن في كل من المقالين –فن الخطابة وفن الشعر–

(١٥٦) Atkins, Literary Criticism in Antiquity, Vol. I, p. 71.

يشرح أرسطو علي نطاق واسع النظريات الأفلاطونية أو ينقحها أو يعدلها(١٥٧).

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون، ومنافسه الأعظم علي عرش الفلسفة في العالم القديم. إنه سيظل أبداً واحداً من أعظم الرواد في تاريخ الفكر الإنساني، بل ربما يكون الأكثر تأثيراً بين جميع الكتاب سلباً أو إيجاباً(١٥٨)، فلم ينفرد كاتب مثله بعدد هائل من المؤيدين أو المعارضين(١٥٩) . كتب مجموعة من الأعمال للطبقة العامة والخاصة بأسلوب حاز إعجاب كل من الناقدين الرومانيين المعروفين شيشرون وكوينتيليانوس(١٦٠) . لم يحتفظ التاريخ بنصوص أغلب تلك الأعمال وإن كانت قد وصلتنا معلومات كافية عن محتوياتها(١٦١) . أوصي أرسطو بكتبه إلي ثيوفراستوس الذي جاء بعده رئيساً للوكيون وهو الذي شيد المباني التي كانت تستخدم فيما بعد لإلقاء الدروس. ثم آلت كتب أرسطو بعد ذلك إلي تلميذه نيليوس Neleus من اسكبسيس Skepsis. تسلمها من بعده ورثته الذين كانوا لا يدركون قيمتها فألقوا بها في مخزن رطب تحت الأرض خوفاً من أن تقع في قبضة أتالوس Attalus ملك برجاموم Pergamum الذي كان ينوي حينذاك أن ينشئ مكتبة ينافس بها مكتبة الاسكندرية. ثم آلت هذه الكتب بعد ذلك إلي أبيليكون Apellikon من جزيرة تيوس Teos الذي كان أديباً ذواقة مغرماً بالآداب حيث قام بنشرها بعد أن كان قد أصابها التلف(١٦٢). وعندما وصل سوللا إلي أثينا استولي علي مكتبة أبيليكون ونقلها إلي روما وأودعها في مكان أمين . هناك اهتم بها اثنان من كبار العلماء هما تيرانيون Tyrannion النحوي وأندرونيكوسAndronikos من جزيرة رودوس. عكف العالمان علي دراسة أعمال أرسطو تمهيداً لنشرها. لكن طمع الناشرين لم يمنحهما الفرصة الكافية لدراستها دراسة مستفيضة دقيقة وسرعان ما نشرت هذه الأعمال قبل إتمام دراستها(١٦٣).

---

(١٥٧) Grube, Greek And Roman Critics, p. 66.

(١٥٨) Blamires, History of Literary Criticism, p.1

(١٥٩) Rose, Greek Litrature, pp. 269 sqq.

(١٦٠) Cicero, Epist., I, 9; Acad., II ,38,119; Top., I, 3; De Inevent., II, 2,6; De Orat., I, 11,49; De Fin., I, 5, 14; Epist. Ad Att., II, i; Quintilian, Inst. Orat., 11.

(١٦١) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، ص ص ١٨ وما بعدها، أرسطوطاليس، فن الشعر، ص ص ٤٥ -٤٧.

(١٦٢) نفس المؤلف، أرسطو، ص ٥١.

(١٦٣) Strabo, xiii, 1,54, Plutarch, Sulla, 26.

لا تقل مكانة أرسطو في الشرق عنها في الغرب. أثني عليه ابن سينا كما بجله ابن رشد. يذكر ابن رشد أن القدامي كانوا يسمونه «إلهياً وأنه يستحق أن يكون إلهيا أكثر من أن يدعي بشريا» (١٦٤). يقول ابن سينا في خاتمة كتاب السفسطة: وأما أنا فأقول لمعشر المتعلمين والمتأملين للعلوم : تأملوا ما قاله هذا العظيم، ثم اعتبروا أنه هل ورد من بعده إلي هذه الغاية - والمدة قريبة من ألف وثلثمائة وثلاثين سنة - منْ أخذ عليه أنه قصر، وصدق فيمااعترف به من تقصير، بأنه قصر في كذا، وهل نبلغ من بعده من زاد عليه في هذا الفن زيادة؟ كلا، بل ما عمله هو التام الكامل والقسمة تقف عليه، وتمنع تعديه إلي غيره. ونحن مع غموض نظرنا - كان أيام انصبابنا علي العلم، وانقطاعنا بالكلية إليه، واستعمالنا ذهننا، أذكي وأفرغ لما هو واجب - قد اعتبرنا، واستقرينا، وتصفحنا، فلم نجد للسوفسطائية مذهباً خارجاً عما أورده(١٦٥).

حـــــياته :

ولد أرسطو في بلدة استاجيرا Stageira في مقدونيا عام ٣٨٤ ق.م. كان والده طبيباً يعمل في خدمة أمينتاس Amyntas الثالث المقدوني. إهتم أرسطو منذ صباه بدراسة العلوم. تلقي تعليمه في المراحل الأولي في أثينا حيث وصل إليها وهو في السابعة عشر من عمره(١٦٦). والتحق بأكاديمية أفلاطون وظل يدرس هناك لمدة عشرين عاماً وحتي وفاة أفلاطون في عام ٣٤٧ ق.م. واصل أرسطو أثناء هذه المدة دراسة العلوم علي يد أساتذة آخرين بالإضافة إلي دراسة الفلسفة علي يد أفلاطون. في عام ٣٤٧ ق.م ذهب أرسطو إلي آسيا الصغري حيث درس علي يد أحد تلاميذ الأكاديمية السابقين هرمياس Hermeias الذي كان قد أصبح في ذلك الوقت حاكماً علي مدينة أتارنيوس Atarneus. ظل هناك ثلاث سنوات يدرس علم الأحياء دراسة عملية علي شواطئ لسبوس. هناك تزوج من ابنة أخت هرمياس وابنته بالتبني. بعد أن لقي هرمياس مصرعه علي يد الفرس في عام ٣٤٣ ق.م. ذهب أرسطو إلي مقدونيا حيث استقبله الملك فيليب المقدوني الحليف السابق لهرمياس وعينه معلماً خاصاً لابنه الصبي الذي عرف فيما بعد باسم

---

(١٦٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تأليف أبى الوليد بن رشد، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، ص ص ٢ وما بعدها.

(١٦٥) ابن سينا، الشفاء، المنطق، السفسطة ، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى، ص ص ١١٤ ١١٥.

(١٦٦) Sinclair, History of Greek Literature, p. 400.

الاسكندر الأكبر(١٦٧) . تضاربت الآراء حول تأثير أرسطو في تكوين شخصية الاسكندر الأكبر. لكن من الواضح أن الصبي قد تأثر بتعاليم أستاذه في مجال السياسة ودراسة العلوم. يؤكد ذلك اصطحاب الاسكندر الأكبر لمجموعة من العلماء والمكتشفين أثناء غزواته في المناطق الشرقية. عندما تسلم الأسكندر السلطة في عام ٣٣٦ ق.م. كان أرسطو قد بلغ الثامنة والأربعين من العمر. عندئذ عاد أرسطو إلي أثينا بعد موت سبوسيبوس Speusippus – الذي تولي رئاسة الأكاديمية بعد موت أفلاطون في عام ٣٤٧ – حيث أصبح منصب رئاسة الأكاديمية شاغراً. ربما كان أرسطو يطمع في أن يتولي رئاسة الأكاديمية، لكن أحداً لم يعرض عليه ذلك. يبدو أنه قد غضب فترك الأكاديمية وأسس اللوكيون Lykeion. أكتسبت مدرسته الجديدة اسمها من المكان الذي أنشئت فيه، إذ أنها أنشئت علي مساحة من الأرض مجاورة لمعبد الإله أبوللون لوكيوس Lykeios الذي لم يكن يبعد عن أثينا بمسافة كبيرة(١٦٨) . قضي أرسطو في رئاسة اللوكيوم مدة ثمان عشرة سنة. بعد موت الاسكندر الأكبر حامت حول أرسطو الشبهات، واتجهت نحوه أصابع الاتهام علي أنه كان صديقاً للاسكندر، لذا فقد وجهت إليه تهمة العقوق، لذلك هرب إلي مدينة خالكيس في منطقة يوبويا . ظل هناك حتي مات في عام ٣٢٢ ق.م.(١٦٩)

مقال فن الشعر :

عرف العرب كتاب فن الشعر منذ العصر العباسي. نقله إلي العربية متي بن بشر بن يونس كما نقله أيضا يحيي بن عدي. لخصه الكندي ثم الفارابي ثم ابن سينا ثم ابن رشد . تأثر به العرب في مجال النقد واللغة وظهر ذلك واضحاً في أعمال كل من الجاحظ وابن المعتز وقدامه بن جعفر والآمدي والجرجاني وأبي هلال العسكري(١٧٠) . وصلت إلينا ترجمة متي بن بشر بن يونس كاملة، كما وصلتنا أعمال ابن رشد وابن سينا. عرفت أوربا كتاب فن الشعر في العصور الوسطي عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه العالم الألماني هرمان في القرن الثالث عشر. ظهرت أول ترجمة للكتاب باللغة اللاتينية في البندقية عام ١٤٩٨م حيث نشرها جورجيو ڤلا Giorgio Vella . ظهرت أول طبعة باللغة

---

(١٦٧) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، ص ص ٢٩ وما بعدها.

(١٦٨) المرجع السابق، ص ص ٣٤ وما بعدها.

(١٦٩) Dorsch, Classical Literary Criticism, p. 15.

(١٧٠) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ص ٥٠ – ٥٦.

الأغريقية في البندقية أيضا في عام ١٥٠٨م بمعرفة جيوڤاني لاسكاريس Giovanni Lascaris . بعد ذلك توالت الطبعات للكتاب في كل أنحاء أوربا مع شروح وتصحيحات مختلفة : طبعة فرنشسكو روبرتلو Francesco Robertello (عام ١٥٤٨م)، طبعة مادجي Maggi ولومباردي Lombardi(عام ١٥٥٠م)، طبعة كاستلفترو Castelvetro في ڤيينا (عام ١٥٧٠م)، طبعة بييركورني Pierre Corneille في باريس (عام ١٦٦٠م)، طبعة القس دو بدياك Abbe' D' Aubignac (عام ١٦٥٧م)، ثم طبعة نيقولا بوالو Nicolas Boileau (عام ١٦٧٤م) . ثم توالت الطبعات والنشرات والتفسيرات طوال قرنين من الزمان تقريباً حتي عام ١٨٣١م حيث ظهرت طبعة بكر Bekker ، وطبعة رتر Ritter(١٨٣٥م)، وطبعة إيبرڤك Uberweg(١٨٧٠م) وكريست Christ (١٨٧٨م) . ثم جاء مرجوليوث Magoliouth الذي حقق النسخة العربية لمتي بن بشر بن يونس ونشرها مع التعليق عليها في عام ١٨٨٧م، تم لحقه بايوتر Baywatter معتمداً أيضاً علي نسخة متي بن بشر بن يونس فنشر تحقيقه في عام ١٨٨٩م، ثم بوتشر Butcher في عام ١٨٩٥م، ثم تكاتش Tkatch في عام ١٩٢٨م (الجزء الأول) و١٩٣٢م (الجزء الثاني) . ثم توالت بعد ذلك طبعات ودراسات لا حصر لها لمقال فن الشعر وهكذا أثار مقال فن الشعر مناقشات لا حصر لها عبر كل العصور(١٧١).

طبيعته ومحتوياته :

نحن لا نعرف تاريخ تأليف مقال فن الشعر لأرسطو، لكن من المحتمل أنه كتبه في أثناء الجزء الأخير من حياته(١٧٢). إذ أننا نجد فيه بعض الاشارات المباشرة أو غير المباشرة لبعض أفكار وردت في أعماله الأخري مثل مقال الأخلاق ومقال السياسة ومقال الخطابة(١٧٣) . كما أننا نلاحظ وجود بعض الفجوات في المناقشة(١٧٤) . لذلك اختلف النقاد حول طبيعة المقال : هل كتبه أرسطو كاملاً ولم يصلنا سوي بعض فقرات فقط، أم أنه مجرد ملاحظات سجلها أحد التلاميذ

(١٧١) المرجع السابق، ص ص ١٢ - ٣٨ .

(١٧٢) Johnes, On Aristotle and Greek Tragedy, p. 11.

(١٧٣) يرى بعض الدارسين أن أرسطو كتب فن الشعر فى عامى ٣٣٥/٣٣٤ وذلك قبل أن يكتب السياسة والخطابة. أنظر : محمد سليم سالم، نفس المرجع، ص ٨.

(١٧٤) Cooper, Aristotelian Theory of Comedy, pp. 5 sqq.

أثناء الدراسة أو غير ذلك. لقد ثارت مناقشات عديدة حول هذه النقطة وظهرت أعمال كثيرة تناقش وتصحح وتغير وتبدل في النص الذي وصلنا(١٧٥).

يبدأ أرسطو مقال فن الشعر بتلخيص لموضوع عمله. إنه دراسة للأنواع الأدبية وهي الشعر الملحمي والشعر الدرامي والشعر الغنائي(١٧٦). إنها نفس الأنواع التي سبق تعريفها في محاورات أفلاطون لكن أرسطو يتناولها بطريقة مختلفة عن طريقة أستاذه. تناقش الفصول الثلاثة الأولي بالتفصيل موضوع المحاكاة بمعناه الذي يظهر في محاورات أفلاطون التي كتبها في السنوات الأخيرة من حياته حيث يناقش موضوعات المحاكاة الشعرية والتي كان يعني أنها تصوير أو تقليد تلك النماذج من البشر والأنشطة وطريقة التقليد التي تختلف في كل نوع من الأنواع الثلاثة عن الآخر(١٧٧).

في الفصلين التاليين يتبع أرسطو أصل فن الشعر ونشأته وتطوره مشيراً إلي العوامل التي أدت إلي وجود اختلافات بين الشعر الغنائي الجاد وأشعار الهجاء أو السخرية وأيضا الاختلافات بين التراجيديا والكوميديا والملحمة.

في الفصل السادس يصل أرسطو إلي مناقشة موضوعات المقال وهو التراجيديا. يصف أولاً طبيعة التراجيديا والأجزاء التي تتكون منها وهي الحبكة أو القصة والشخصية واللغة والفكر والمنظر والأغنية. في الفصل السابع يناقش أرسطو هدف الحبكة أو القصة وضرورة أن يكون لها بداية ووسط ونهاية. في الفصل الثامن يناقش الوحدة العضوية للقصة. في الفصل التاسع يناقش الفرق بين الشعر والتاريخ حيث يري أن الشعر أكثر فلسفية وأكثر جدارة بالانتباه من التاريخ. ثم ينتقل بعد ذلك إلي تبيان الفرق بين القصص البسيطة والقصص المركبة ويعرض لبعض المصطلحات الفنية التي لعبت دوراً هاماً في عصره وفي عصر النهضة الأوربية من بعده في مجال النقد الأدبي مثل التحول والتعرف والكارثة. ثم ينتقل إلي تعريف الأجزاء الرئيسية للتراجيديا مثل البرولوج والإبيسوديون والاكسودوس وأناشيد الكورس. في الفصل الثالث عشر والرابع عشر يناقش أرسطو مفهوم الشفقة والخوف وعلاقتهما بالتراجيديا، وهو بذلك يواصل مناقشته التي بدأها في الفصل

---

(١٧٥) Atkins, Op. Cit. Vol. I, p. 76.

(١٧٦) عبد الرحمن بدوى، المرجع السابق، ص ص ٣٨ – ٤٤.

(١٧٧) شكرى عياد، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، ص ح من المقدمة وما بعدها.

السادس لتعريف التراجيديا. في هذين الفصلين يناقش أهمية إثارة الشفقة والخوف كأحد أغراض التراجيديا. في الفصلين الخامس عشر والسادس عشر يتناول أرسطو رسم الشخصيات وكيف أنه أقل أهمية من القصة في التراجيديا، ثم يصف الأنواع المختلفة للتعرف الملائمة للتراجيديا. في الفصلين السابع عشر والثامن عشر يحدد بعض الأحكام التي يجب أن يتبعها الشاعر التراجيدي وهي التخطيط الجيد للمسرحية والأجزاء الحوارية المناسبة ووظائف الكورس والحرص علي تحديد الهدف وتنظيم البناء الدرامي. في الفصل التاسع عشر يتناول أرسطو عناصر الدراما الخاصة بالفكر واللغة. في الفصلين العشرين والحادي والعشرين نجد بعض تعريفات لمصطلحات معينة مثل الحروف والمقاطع وأجزاء الحديث والاستعارة وهي التي تؤكد سلامة اللغة وملاءمتها للموقف. أما في الفصول الأربعة الأخيرة فإن أرسطو يركز أهتمامه علي الشعر الملحمي. يحلل الهدف والقصة والبناء والموضوع مستخدماً نفس المصطلحات التي سبق أن استخدمها في حديثه عن التراجيديا. وبعد مقارنتة الملحمة بالتراجيديا وتحديده للاختلافات بينهما من حيث حجم كل منهما والوزن المستخدم يصل إلي نتيجة مؤداها أن التراجيديا أفضل من الملحمة .

يظهر من العرض السابق المختصر لمحتويات نص مقال فن الشعر كما وصلنا أنه من المرجح أن يكون أرسطو قد ناقش الكوميديا في جزء آخر من الكتاب(١٧٨) . لكن لم يصلنا هذا الجزء كما لم يصلنا كم هائل من كتابات أرسطو الأخري التي أتي عليها الزمن(١٧٩) .

من الملاحظ أن نص مقال فن الشعر قد وصلنا مشوها. ففي مقاله عن الخطابة يشير أرسطو إلي أنه ناقش في مقال فن الشعر الصور المختلفة للكوميديا(١٨٠) . كما يشير أيضا في مقال السياسة إلي أنه قد ناقش موضوع التطهير في مقال فن الشعر(١٨١) . لكن لا يوجد أثر لكلتي الإشارتين في نص مقال فن الشعر الذي بين أيدينا . بالإضافة إلي ذلك فإن الجملة الأولي في مقال فن الشعر تقول إن موضوع المقال هو الشعر بوجه عام وأنواعه المختلفة والتأثير الخاص لكل منها .

---

(١٧٨) Atkins, Op. Cit., Vol I, p.74; Daiches, Critical Approaches to Literature, p. 11.

(١٧٩) Dorsch, Op. Cit., p.17.

(١٨٠) Arist., Rhet., 1419 b 6.

(١٨١) Idem, Pol., 1341 b.

لكن من الملاحظ أن أرسطو لم يوف بوعده الذي قطعه علي نفسه في الجملة السابقة. يتناول مقال فن الشعر التراجيديا بالتفصيل لكنه لا يتناول الأنواع الأخري – الملحمة والكوميديا والتاريخ – إلا تناولاً عابراً حين يقارنها بالتراجيديا. هكذا نري صحة الرأي القائل إن هناك مقالاً آخر ناقش أرسطو فيه هذه الموضوعات أو بعضها(١٨٢)، وإن كان هناك بعض الدارسين الذين يستبعدون صحة هذا الرأي(١٨٣). بالإضافة إلي ذلك فإن نص المقال الذي وصلنا ملئ بالتكرار المتفاوت غير المتوقع وبعض المتناقضات النحوية مما يدفعنا إلي الاعتقاد بأن بعض الإضافات قد أضيفت ربما بواسطة أرسطو نفسه أو بواسطة غيره كما يحدث أحيانا بالنسبة لبعض المحاضرات المكتوبة والتي لم يكن ينوي صاحبها نشرها(١٨٤).

تعريف التراجيديا :

يعرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لعمل جاد σπουδαιος تام له طول معين عن طريق لغة مزخرفة بحيث تناسب كل جزء من أجزاء التراجيديا المختلفة علي حدة(١٨٥) . وأنها تعتمد في عناصرها المختلفة علي التمثيل أو السرد. إنها تحقق التطهير للنفس من خلال الإحساس بالشفقة والخوف(١٨٦) . يقصد أرسطو بلفظ جاد إخراج الكوميديا والتمييز بينها وبين التراجيديا(١٨٧). إذ أن الكوميديا عمل هزلي يبعث علي الضحك. كما يقصد بعبارة له طول معين التفرقة بين التراجيديا والملحمة. يشرح أرسطو ما يقصده باللغة المزخرفة بأنه الإيقاع والموسيقي والغناء إذ أن أناشيد الكورس تتطلب الموسيقي والغناء بينما تتطلب أجزاء التراجيديا الأخري الإيقاع فقط(١٨٨). لكن ما يثير مناقشات عديدة متباينة بين الدارسين هو ما يقصده أرسطو بالشفقة والخوف، وهو ما يعرف بالتطهير . يري البعض أن المقصود بالتطهير هو تطهير النفس البشرية من الإحساس بالخوف والشفقة وهو تطهير أخلاقي(١٨٩). ولقد ساد هذا التفسير بين نقاد العصور الوسطي

(١٨٢) Cooper, Op. Cit., pp. 30 sqq.

(١٨٣) Mc Mahon, On the Second book of Aristotle's Poetics, pp.1-46.

(١٨٤) "De Montmallin, La Poétique d'Aristote, p. 30 sqq. ; Solmsen, The Origins and Methods of Aristotle's Poetics, pp. 192 - 201."

(١٨٥) Blamires, Op. Cit., p. 8.

(١٨٦) Arist., Poet., 1449 b 21.

(١٨٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 85 sqq.

(١٨٨) Grube, Op. Cit., p. 74.

(١٨٩) Bywater, Aristotle On the Art of Poetry, pp. 152 - 161.

وبالتالي فقد ترجموا مقولة أرسطو بأن التراجيديا محاكاة لعمل مفيد أخلاقيا σπουδαίοζ بدلاً من ترجمتها بأنها عمل جاد. ظل هذا التفسير سائداً رغم احتجاج الدارسين في عصر النهضة الأوربية حتي منتصف القرن التاسع عشر حيث أثبت جاكوب بيرنيس Bernays في عام ١٨٨٠م(١٩٠) عدم صحة هذا التفسير، وأكّد أن لفظ κάθαρσιζ إنما يعني تطهير النفس طبياً وليس أخلاقيا. لقد أثبت بيرنيس أن لفظ κάθαρσιζ يرد في المؤلفات المنسوبة إلي هيبوكراتيس بهذا المعني. هذا بالإضافة إلي أن والد أرسطو كان طبيبا وأن أرسطو نفسه قد قام بدراسة علم الأحياء أثناء وجوده في لسبوس. بهذا أصبح المعني المرجح للتطهير هو أن التراجيديا تثير في النفس إنفعال الشفقة والخوف فتتطهر النفس منهما(١٩١).

رأي أفلاطون أن الإنسان لديه رغبة طبيعية في الحزن والبكاء وأن الإنسان العادل يحاول أن يكبت هذه الرغبة الطبيعية أو يتحكم فيها. ولما كان الشعر في رأي أفلاطون يروي الرغبات الطبيعية والانفعالات بدلاً من أن يقضي عليها ويتركها تجف فقد هاجم أفلاطون الشعر لأنه يضعف مقاومة الإنسان ويجعله يخضع لأهوائه وانفعالاته بعد أن يلغي عقله وينمي انفعالاته. لقد أثبتت الدراسات النفسية الحديثة أن كبت الانفعالات والمشاعر الإنسانية ينتج عنه ضرر بالغ وسلوكيات غير مرغوبة فالتراجيديا تبعث الشفقة والخوف في النفس البشرية، ولكنه خوف درامي وشفقة درامية. وعن طريق ذلك يزول الانفعال ويتم التطهير. وبذلك يكون أرسطو قد داوي النفس البشرية بالتي هي الداء Homoeopathy. توصل أرسطو إلي هذه النظرية عندما لاحظ أن للموسيقي أثراً ملحوظاً في علاج بعض الاضطرابات النفسية وخاصة الاضطراب الديني. فالمريض بالجذب الديني يشفي عن طريق سماع نوع معين من أنواع الموسيقي ، إذ أنه يجد مخرجاً للحماس الديني فيعود إلي حالته الطبيعية وكأنه قد تناول دواء مطهراً للنفس. ولعل ذلك يتفق مع ما يقوله أرسطو في مقال السياسة (١٩٢) . نحن نسلم بالتقسيم الذي اتخذه بعض الفلاسفة بين الأغاني، ونميز، كما فعلوا، بين الغناء الأدبي، والغناء الحماسي، والغناء الشهوي. وفي نظرية أولئك المؤلفين كل نوع من هذه الأغاني

---

(١٩٠) أنظر قائمة المراجع.

(١٩١) محمد سليم سالم، نفس المرجع ص ص ١٨ – ٢٠ ، قارن ص ١٣٥ ، ص ١٢٨ أدناه.

(١٩٢) أحمد لطفي السيد، أرسطو، السياسة، ٥. ٧. ٤ وما بعدها (= 1342 a 5) ، ترجمة ، ص ص ٣٠٥ – ٣٠٦.

يقابل لحناً يجانسه. وتمشياً مع هذه المبادئ نري أنه يمكن أن يستخرج من الموسيقي أكثر من نوع من المنفعة : إنها تصلح لتثقيف العقل وتزكية النفس معاً ونقول ها هنا بطريقة عامة : تزكية النفس، لكننا سنعود بأبين من هذا إلي هذا الموضوع في دراستنا للشعر (البويطيقا). وثالثاً فإن الموسيقي يمكن أن تكون ترفيها وتستخدم لبسط العقل وترويحه من أعماله. يلزم بالبداهة استخدام الألحان كلها علي السواء، يحسها الناس أجمعين، ولو علي درجات مختلفة، كلهم بلا أستثناء تميل بهم الموسيقي إلي الرحمة وإلي الخوف وإلي الحماسة. وبعض الأشخاص أيسر مطاوعة من الآخرين لتلك الانفعالات، ويمكن أن يشاهد كيف أنهم، بعد الاستماع إلي موسيقي اضطربت بها أنفسهم، يسكنون دفعة واحدة، باستماع الأغاني المقدسة، فذلك إنما هو ضرب من الشفاء والتزكية الأدبية. هذه الثغرات الفجائية تقع بالضرورة أيضا في النفوس التي أسلمت قيادها، تحت سحر الموسيقي، إلي الرحمة أو الفزع أو إلي أي انفعال آخر،كل مستمع يتحرك تبعاً لتأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة في نفسه، لكنهم علي التحقيق قد وجدوا نوعاً من التزكية ويشعرون أنهم خفاف بفعل اللذة التي أحسوها وبهذا السبب عينه تجلب لنا الأغاني التي تطّهر النفس سروراً لا تشوبه شائبة ......»

يشرح أرسطو في الفقرة السابقة من مقال السياسة ما لم يشأ أن يشرحه بالتفصيل في مقال فن الشعر [١٩٣]. بالإضافة إلي ذلك فإنه يعرّف في مقال الخطابة[١٩٤] الخوف بأنه همّ وحزن أو اضطراب يحدث عندما يتخيل الإنسان وقوع شر لشخصه أو أذي. كما يعرّف الشفقة بأنها حزن من أجل شر يتوقع الإنسان حدوثه فيفسد عليه حياته دون أن يكون قادراً علي أن يتحاشاه أو يهرب من تأثيره السئ علي حياته . هكذا يؤكد أرسطو أن التراجيديا هي محاكاة لعمل جاد تام ذات طول معين تعتمد في عناصرها المختلفة علي التمثيل أو السرد وتحقيق التطهير للنفس البشرية من خلال الشفقة والخوف. من الواضح هنا أن المقصود بالتطهير هو تطهير نفوس المشاهدين إذ أن ذلك كان الهدف المنشود لكل فن من فنون الكلام مثل الخطابة والانشاد وتلاوة الشعر.

يبقي أن نتساءل مَنّ هو مقصود بالتطهير[١٩٥]. هل المقصود به هو كل فرد من أفراد البشر علي اختلاف ثقافاتهم وتباين درجاتهم الاجتماعية أم طبقة معينة

(١٩٣) Arist., Pol. VIII, 7.

(١٩٤) Arist., Rhet., 1385 b13.

(١٩٥) Grube, Op. Cit. p. 76.

دون غيرها. يري أفلاطون في مقال السياسة أن الحرفيين السوقيين والعمال ومن في مستواهم الذين في حالة عدم اتزان نفسى هم الذين تتطهر نفوسهم بواسطة الفنون الموسيقية . لكن أرسطو لا يشير إلي ذلك في مقال فن الشعر. لكنه يري في مقال السياسة أن ما يؤثر بدرجة شديدة في نفوس الذين يقاسون من عدم أتزان نفسي يؤثر بدرجة أقل شدة في نفوس إناس آخرين يكون احساسهم أقل درجة بالشفقة والخوف والجذب. قد يبدو من تلك المقارنة أن «الإنسان المثقف» قد يتأثر بدرجة أقل عند مشاهدته لأفضل التراجيديات. لقد أثارت ملاحظات أرسطو العابرة حول هذه النقطة مناقشات حادة ودفعت مختلف الدارسين في اتجاهات متباينة محاولين محاولات متعددة شرح ما لم يشرحه أرسطو(١٩٦).

عناصر التراجيديا :

يحدد أرسطو في مقال فن الشعر ستة عناصر أو أجزاء للتراجيديا (١٩٧) : الحبكة أو القصة، ورسم الشخصية، واللغة، والفكر، والمنظر، والموسيقي(١٩٨). يتناول ثلاثة منها باختصار شديد(١٩٩). لا يتناول عنصر الموسيقي وإن كان يري أن تأثيره واضح للجميع. أما المنظر أو ما نسميه في الوقت الحاضر الإخراج المسرحي أو المؤثرات المرئية فإنه يتحدث عنه كما لو كان غير ذي أهمية تذكر(٢٠٠) . يقول أرسطو في هذا الصدد إن المنظر في الحقيقة يثير عواطف المشاهدين لكنه أقل العناصر فنية. إنه أقل العناصر صلة بالشاعر التراجيدي، لأن قوة تأثير التراجيديا يمكن أن يشعر بها المرء حتي دون عرضها وحتي في غياب الممثلين. لعل في ذلك بعض التناقض. فإذا كان الشاعر التراجيدي يكتب مسرحيته أساساً لكي تعرض أمام الجمهور فلابد أن تكون وسائل العرض والإخراج ذات أهمية بالغة سواء بالنسبة للمؤلف أو بالنسبة للمشاهدين. أما إذا كان الهدف من كتابة المسرحية القراءة فقط فإن المناظر تصبح بلا أهمية(٢٠١). لذلك من المحتمل أن أرسطو كان يري أن قراءة التراجيديا قد تتيح فرصة للقارئ أن يتخيل المناظر ووسائل العرض. فهل كانت التراجيديا تكتب للقراءة فقط في عصر أرسطو

(١٩٦) Croissant, Aristote et les Mystéres, pp. 75 - 111.

(١٩٧) Crane, Critics and Criticism, pp. 164 sq.

(١٩٨) Arist. poet., 1450 b17.

(١٩٩) Wimsatt, Literary Criticism, p. 35.

(٢٠٠) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p.96.

(٢٠١) Daiches, Op. Cit., p.28.

أم كانت تكتب للقراءة وللعرض في نفس الوقت؟ إن أرسطو نفسه لا يجيب صراحة علي هذا التساؤل، بل يواصل حديثه عن أهمية المناظر قائلاً إن إنتاج المؤثرات المرئية يتوقف علي مدي مهارة المرء وليس علي مهارة المؤلف . لعل في ذلك تلميحا غامضاً كمحاولة للإجابة علي التساؤل السابق. بالإضافة إلي ذلك فإنه يستنكر استخدام المؤثرات المرئية لإثارة الشفقة والخوف إذ أن ذلك يجب أن يتم عن طريق البناء الجيد للقصة. إن المسرحية التي تعتمد أعتماداً كلياً علي المناظر لإثارة الانفعالات لا تمت إلي التراجيديا الجيدة بصلة من قريب أو بعيد[٢٠٢]. لأن الأثر الذي تحدثه المناظر سوف لا يكون مجرد خوف بل سيكون فزعاً مرعباً. لكنه يعود مرة أخري ويؤكد أن علي الشاعر أن يهتم بوسائل العرض كملازم ضروري في التراجيديا وأن يحاول أن يجعل العرض مرئياً جيداً وخاصة فيما يتعلق بأماكن الممثلين وحركاتهم[٢٠٣]. أما عن عنصر الفكر[٢٠٤] فإنه ضروري حيثما تحاول الشخصيات إثبات صحة رأي ما أو التعبير عن واقع محسوس[٢٠٥] . إن أرسطو يري أن التعبير عن الفكر يندرج تحت بند تأثير فن الخطابة، لذلك فهو يشير إلي ذلك في مقال الخطابة[٢٠٦].

أهم عناصر التراجيديا – كما يراها أرسطو – هي القصة والشخصية[٢٠٧]. فالقصة – أو بناء الحدث– لها الأهمية القصوي في التراجيديا[٢٠٨] ، فما دامت التراجيديا محاكاة لحدث فإن الحدث هو المحاكاة، إنه روح التراجيديا[٢٠٩]. من الممكن أن توجد تراجيديا بدون رسم شخصيات، لكن من المستحيل أن توجد تراجيديا بدون قصة[٢١٠] . ويجب أن تحتوي التراجيديا علي قصة واحدة فقط، بمعني أنه من الضروري وحدة القصة أي وحدة الحدث[٢١١]. إن هذا هو النوع الوحيد من أنواع الوحدة الذي يشترط أرسطو وجوده في التراجيديا، بل إنه يؤكد

---

(٢٠٢) Arist., Op. Cit., 1353 b 1 -10.

(٢٠٣) Ibid., 1455 a 22-30.

(٢٠٤) فيما يتعلق بلفظ الفكر dianoia (διάνοια) أنظر Daiches, Op. Cit., p. 29 n.3

(٢٠٥) Crane, Op. Cit., pp. 212 - 213.

(٢٠٦) Arist., Poet. 1156 a 33 - b 18.

(٢٠٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 87.

(٢٠٨) Blamires, Op. Cit., p.9.

(٢٠٩) Arist., Poet, 1450 a 37; cf. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, p. 26.

(٢١٠) Arist., Op. Cit., 1450 a 15 - 25.

(٢١١) Daiches, Op. Cit., p. 27.

ضرورة وجوده. يجب أن تكون وحدة القصة حقيقية وليست مجرد قصة رجل واحد كما يعتقد البعض. يجب أن تكون القصة وحدة متكاملة بحيث تفسد التراجيديا بأكملها إذا حذف جزء من أجزائها أو تغير مكانه في القصة(٢١٢). يعني ذلك أن الوحدة يجب أن تكون عضوية، لكل جزء من أجزائها مكان معين ووظيفة معينة، وأن تكون العلاقة بين هذه الأجزاء علاقة ضرورية أو محتملة علي الأقل(٢١٣). يجب ألا تكون العلاقة بين الأجزاء واضحة منذ البداية، إذ لا بد من وجود عنصر المفاجأة، لكن هذه العلاقة يكتشفها المشاهدون فيما بعد (٢١٤). أما الحدث العارض الذي لا علاقة له بالحدث الرئيسي عن طريق الضرورة أو الاحتمال فلابد أن يستبعد نهائياً من التراجيديا(٢١٥) . أما فيما يتعلق بحجم القصة فيري أرسطو أنها لابد أن تكون قصيرة لدرجة تجعل المشاهد قادراً علي استيعابها وتذكّرها بسهولة ككل، كما يجب أن تكون طويلة لدرجة تجعلها قادرة علي استيعاب التغير الضروري لحظ الشخصية الرئيسية طبقا للضرورة أو الأحتمال. لذلك فكلما كانت القصة أطول كانت أفضل(٢١٦).

يري أرسطو أن أحداث القصة يجب أن تثير الشفقة والخوف، كما يجب أن تكشف عن تحول حظ الشخصية الرئيسية من السعادة إلي الشقاء. وبالرغم من ضرورة وحدة القصة إلا أن بناءها قد يكون بسيطا أو مركبا(٢١٧). ويفضل أن يكون مركباً، ويعني أرسطو بذلك أن يكون تغير الحظ مصحوباً بما يسمي بالتحوّل والتعرّف. يضرب أرسطو مثلاً للتحول بمشهد وصول الرسول من كورنثا في تراجيديا أوديب ملكا لسوفوكليس(٢١٨). لقد فرّ أوديب من كورنثا لأن النبوءة أخبرته أنه سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه. وحتي بعد أن يعلم بموت ملك كورنثا فإنه يرفض العودة إليها خوفاً من أن يتحقق الجزء الثاني من النبوءة . يحاول الرسول أن يذهب عنه خوفه فيخبره أنه ليس ابنا شرعيا لبوليبيوس وميروبا ملك وملكة كورنثا لكنه لقيط تبناه الملك والملكة لأنهما كانا عاقرين. إن هذه المعلومة الأخيرة

---

(٢١٢) Arist., Op. Cit., 1451 a 15 - 36.

(٢١٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 88; Selden, Theory of Criticism, p. 268.

(٢١٤) Arist. Op. Cit., 1452 a 1 -11.

(٢١٥) Ibid., 1451 b 33 - 34.

(٢١٦) Ibid., 1451 a 5 -11.

(٢١٧) Wimsatt., Op. Cit., p.29.

(٢١٨) Daiches, Op. Cit., p.33.

هي التي توصل إلي اكتشاف أن النبوءة قد تحققت فعلا. وبالتالي فإن التحول يعني أن الأحداث تبدو وكأنها تسير في اتجاه معين ثم تتحول فجأة وتسير في اتجاه آخر(٢١٩).

إن التعرف في شكله المعتاد هو التعرف علي أشخاص، اكتشاف وجود علاقة عادة ما تكون علاقة قرابة بين شخص يعتبر نفسه عدواً وشخص آخر يكون قد قدم إليه نوعاً من الأذي أو علي وشك أن يؤذيه (٢٢٠). لكن أرسطو يري أن لفظ التعرف قد يعني أكثر من ذلك. يقول أرسطو إن هناك أنواعاً أخري من التعرف مثل معرفة أشياء جامدة أي شئ جامد، أو معرفة أن شخصاً ما قد قام بعمل ما أو لم يقم بعمل ما. إن ذلك يعني أن التعرف بمعناه الواسع قد يعني الاكتشاف أو التعرف أو الافتضاح وهو ما يتفق بشكل أكثر ملاءمة مع الدراما الحديثة. لكن – إذا استثنينا هذه الفقرة – يبدو أن أرسطو يفكر في التعرف الذي يحدث بين الأشخاص فقط. علي ذلك فإن أفضل أنواع القصص هي القصة المركبة أي التي تحتوي علي التعرف والتحول والتي يجب أن ينشأ كلاهما من الحدث دون أن يلاحظ المشاهد أن الكاتب التراجيدي قد قصد ذلك(٢٢١).

شخصية البطل التراجيدى :

يواصل أرسطو مناقشته لتغير الحظ في التراجيديا (٢٢٢) وتقوده هذه المناقشة إلي تناول شخصية البطل التراجيدي الذي يتغير حظه وذلك في فصل كامل من فصول المقال(٢٢٣) . يضع أرسطو شروطا لهذا البطل، يجب ألا يكون شخصاً قديساً ولا أن يكون شريراً لأن الرجل الطيب يثير الدهشة إذا أصابته كارثة كما أن الشرير عندما يصبح إنسانا ناجحاً تكون حالته بعيدة كل البعد عن الإحساس بالتراجيديا. كما أن الشرير إذا ما أصابته كارثة فقد لقي جزاءة الذي يستحقه وبالتالي فهو ليس بطلاً تراجيديا. في كل تلك الحالات الثلاث السابقة لا يبعث التحول في النفس الشفقة والخوف. عندئذ يؤكد أرسطو أننا نشعر بالشفقة من أجل انسان أصابته كارثة لا يستحقها، وبالتالي فإننا نشعر بالخوف علي شخص يشبهنا. ولكي نستمتع

---

(٢١٩) Lucas, The Reverse of Aristotle, pp. 98 - 104.

(٢٢٠) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 90, p. 93.

(٢٢١) Lock, Use of περιπέτεια in the Poetics, p. 250

(٢٢٢) فى الفصلين العاشر والحادى عشر.

(٢٢٣) الفصل الثالث عشر.

ولكي نستمتع بالتراجيديا. لابد لنا أن نوحد بين مشاعرنا وعواطفنا ومشاعر البطل وعواطفه، لكن كلاً من القديس والشرير بعيد كل البعد عنا. هكذا يري أرسطو أن صفات البطل التراجيدى هي أن يكون شخصاً ليس كاملاً في الفضيلة والاستقامة، شخصاً لا تصيبه الكارثة من أجل خطيئة يرتكبها أو ضعف يسيطر عليه ولكن من أجل هفوة ἁμάρτια يرتكبها دون قصد، شخصاً ناجحاً مشهوراً مثل أوديب أو ثويستيس. إن أفضل القصص في التراجيديا هي التي يكون فيها التحول من السعادة إلي الشقاء بسبب هفوة لا تغتفر يرتكبها البطل التراجيدي. ولقد اختلف الدارسون حول مفهوم الهفوة، منهم من قال – علي سبيل المثال – إنها سقطة أخلاقية، ومنهم من قال إنها خطأ في الحكم علي الأشياء، ومنهم من قال إنها مجرد خطأ يرتكبه البطل.

من الواضح إذن أن أرسطو يضع مواصفات لشخصية البطل التراجيدي وأن الهامارتيا أو الخطأ التراجيدي هو جزء من شخصية البطل. إنها مجرد هفوة لا تتوافق مع خطأ داخلي في نفسه بل هي هفوة خارجية تبدو غير قادرة علي تغيير حظه عن طريق الضرورة أو الاحتمال. من الممكن أن يكون الإنسان ضحية للظروف التي تمر به لكن يجب أن يكون تجاوبه مع تلك الظروف ناشئاً عن شئ دفين في نفسه(٢٢٤). لا يقول أرسطو إن الشقاء نابع من خطأ البطل لكنه يقول إن هفوة ما يرتكبها البطل في داخل نفسه هي التي تقوده إلي مصيره التراجيدي. إن من يري من الدارسين أن الهامارتيا تعني ضعفاً أخلاقيا أو خطأ في الحكم إنما يفسرون مقولة أرسطو تفسيراً حديثاً حيث يرون إنقساماً بين التفكير العقلي والشخصية الأخلاقية في الإنسان وهو ما لم يفكر فيه أرسطو. إن السقطة أو الهفوة هي جزء من الشخصية، والشخصية البشرية تتضمن الشخصية الأخلاقية والتفكير الإنساني. وبالتالي فإن السقطة أو الضعف يكون كلاهما نتيجة التفكير العقلي أو السلوك الأخلاقي(٢٢٥). وهذا كاف لخلق التراجيديا لكنه غير كاف لأن يحمل البطل مسئولية أخلاقية. من الصعب أن نجد في شخصية أوديب «ضعفاً أخلاقيا» أو خطأ في الحكم» يوصله إلي الشقاء. لكن من الممكن أن نجد في شخصيته نوعاً من أنواع نفاذ الصبر أو التلهف أو العناد أو العجرفة وهو ما يجعل تطور الحدث يبدو طبيعيا أو مقنعاً من الناحية الدرامية. من هنا يمكن القول إن الهامارتيا يمكن أن تكون خطأ أخلاقياً أو خطأ عقلياً أو كليهما معاً.

---

(٢٢٤) Atkins, Op. Cit., p.95.

(٢٢٥) Jones, Op. Cit., pp. 16 sqq.

لعل تلك المناقشة تذكرنا بالسقطة أو الخطأ الكوميدي الذي يمكن أن يتشابه من قريب أو بعيد مع الخطأ أو الهفوة التراجيدية. إن الشخصيات الكوميدية هي شخصيات أدني من الناحية الأخلاقية. إنها تتصف بقبح غير مؤلم خالٍ من النوايا الشريرة وهو ما يجعلها قريبة من المستوي البشري العادي لأشخاص كما هم في الواقع وبالتالي فهم يشبهوننا بدرجة كبيرة. الأبطال التراجيديون عظماء ونبلاء لكن الضعف الذي يعتري شخصياتهم يقربهم إلي حد كبير من المستوي البشري العادي ويبعدهم عن أن يكونوا نبلاء أو قديسين. وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نشبههم بالنبلاء أو القديسين. إننا لا نستطيع أن نعرف كيف استخدم أرسطو خطأ الشخصية في الكوميديا، كما لا نستطيع أيضا معرفة كيف استخدم فكرة التطهير الكوميدي – هذا إذا كان قد حاول ذلك في الجزء المفقود والذي لم يصلنا من مقال فن الشعر(٢٢٦).

إن الشرط الذي ينص علي أن البطل التراجيدي يجب أن يكون واحداً من العظماء الذين يعيشون علي الأرض لهو شرط طبيعي بل إنه يعزز فكرة الوقار والجدية التي يجب أن تتصف بها التراجيديا. إن أغلب الأبطال التراجيديين علي مدي العصور المتعاقبة كانوا من ذلك النوع(٢٢٧). ليس هناك تناقض في أن يكونوا مثل أنفسنا نحن المشاهدين إذ أننا داخل المسرح وأثناء العرض نكون في «أرض الأحلام المسرحية »حيث لا نجد ما يمنعنا من أن نتخيل أنفسنا أمراء أو ملوكاً أو قديسين ما داموا يعانون من نوع من أنواع الضعف البشري الذي يجعلهم قريبي الشبه بأنفسنا .

بالإضافة إلي مناقشة أرسطو لمواصفات شخصية البطل التراجيدي فإنه يناقش مواصفات شخصيات التراجيديا بوجه عام(٢٢٨). إنه يري أن من الواجب توافر أربعة شروط في الشخصية. أولها أن الشخصية يجب أن تكون خيرة σπουδαίος، وهذا يعني أن أرسطو كان يقصد المعني الأخلاقي. لكن يري بعض الدارسين أن المقصود بلفظ σπουδαίος، هو أن تكون الشخصية ملائمة لهدف التراجيديا أو مناسبة لنوعها. إن مثل هؤلاء الدارسين لا يترجمون مقولة أرسطو ترجمة صحيحة. مما يؤكد ذلك أن أرسطو يواصل مقولته فيؤكد أن الكلمات

---

(٢٢٦) Cooper, Op. Cit., pp. 60 sqq.
(٢٢٧) Jones, Op. Cit., pp. 36 sqq.
(٢٢٨) Daiches, Op. Cit., p. 36.

والحدث تعبر عن الشخصية – كما سبق القول – إذا كانت ترتبط باختيار أخلاقي، وتكون الشخصية خيرة إذا كان الاختيار خيراً[٢٢٩] . يبدو أن أرسطو يعود إلي رأي أفلاطون حيث لا يرضي عن تصوير الشر أمام المشاهدين وحيث يؤكد ذلك بإشارته إلي منيلاووس في تراجيديا أورستيس ليوريبيديس كشخصية كان من الضروري ألا تكون شريرة[٢٣٠] . ويؤكد هذه الفكرة أيضا حيث يقول[٢٣١] إن علينا ألا نحكم علي عمل ما أو مقولة ما بأنها فقط صحيحة أو خاطئة من الناحية الأخلاقية بل نحكم عليها في ضوء الشخصية نفسها التي قامت بالعمل أو نطقت بالمقولة في ضوء الشخص الذي تأثر بذلك العمل أو وجهت إليه هذه المقولة وأيضا في ضوء الموقف الذي قيلت فيه وكيف قيلت وماذا كان الهدف من قولها، لأن ذلك يساعد علي تحقيق صفة الجودة وتفادي صفة الرداءة فيما يتعلق بالتراجيديا ككل. وثانيا أن تكون الشخصية مناسبة، فالرجولة خُلُق يوجد للرجال، ولكن المرأة لا يناسبها أن تكون ذات رجولة[٢٣٢]. يعني ذلك أنه ليس من المستحسن أن يأتي الرجل بأعمال لا تليق بالرجال بل تليق بالنسوة، أوأن تقوم المرأة بأعمال لا تليق بالنسوة بل تليق بالرجال[٢٣٣]. يضرب أرسطو مثلاً بما يفعله أودوسيوس في سكيلا Scylla[٢٣٤] وما تنطق به ميلانيبي Melanippe من حوار فلسفي[٢٣٥]. ثالثها أن تكون الشخصية مثل الشخصيات العادية في الحياة[٢٣٦]. إن في ذلك تأكيد علي مفهوم المحاكاة. إن أرسطو لا يسوق أمثلة لهذه الصفة لكن يبدو أنه كان يقصد أن الشخصية يجب ألا تختلف في صفاتها عن الصفات التي نعرفها عنها من قبل، فمثلاً أخيليوس يجب أن يتصف بالغضب وميديا بالحقد والغيرة وأودوسيوس بالدهاء وهكذا. رابعاً وأخيراً يجب أن تكون الشخصية سوية، فإذا كانت الشخصية

---

(٢٢٩) Arist. Poet., 1454 a 15 - 36.

(٢٣٠) Ibid., 1450 b2 4.

(٢٣١) Ibid. 1461 a 4 - 9.

(٢٣٢) ترجمة شكرى محمد عياد، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، فصل ١٥ ص ٨٨.

(٢٣٣) Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.94.

(٢٣٤) قصيدة ديثورامبية من نظم تيموثيوس Timotheus حيث يصور الشاعر أودوسيوس وهو يتوجع مثل النسوة.

(٢٣٥) فى إحدى تراجيديات يوريبيديس التى لم تصلنا (frag. 484 Nauck) حيث ربما ألقت حديثاً يكشف عن غزارة علمها وتعمقها فى الفلسفة وهو مالا يليق بشخصية المرأة فى المجتمع الأغريقى.

(٢٣٦) قارن : Horace, A. Poet., 120

التي يصورها المؤلف التراجيدي غير سوية فينبغي عليه أيضا أن يصورها سوية في عدم استوائها. وهنا يضرب أرسطو مثلاً بشخصية إيفيجينيا في تراجيديا إيفيجينيا في أوليس حيث يصورها يوريبيديس في صورة شخصية غير سوية(٢٣٧). وفي رسم الشخصيات – كما في ترتيب الأحداث في القصة – يجب محاولة تحقيق ما يخضع للضرورة أو الاحتمال حتي تستطيع الشخصية أن تسلك طبقاً لما هو محتمل أو مالا يمكن تفاديه. لكن أرسطو – فيما يبدو – يتذكر أنه قد سبق وقال إن شخصيات التراجيديا يتم تصويرها في صورة أحسن مما هي في الواقع. لذلك فإنه يحاول أن يوفق بين رأيه هنا ورأيه هناك حيث يقول إنه يجب علينا أن نحاكي صوراً فاضلة للشخصيات تماماً كما يحاكي الرسامون شخصيات أعمالهم الفنية في صورة أفضل لدرجة أنها تصبح أجمل مما هي عليه في الأصل(٢٣٨).

صفات القصة الجيدة :

يناقش أرسطو رسم الشخصيات ضمن مناقشته للقصة حيث أنها تشكل نقطة جانبية فيها، إذ أنها تنبع من الأحداث. لذلك فإنه يدخل في مناقشة تفصيلية لأفضل القصص والمواقف التراجيدية. إنه يحذر الشاعر التراجيدي من القصص التي تتناول الروايات القديمة لكنه يعترف أن ذلك ليس شيئاً جوهرياً لأن هذه الروايات القديمة ليست معروفة سوي لبعض الناس وليس لجميعهم. ولقد أثبت الشاعر التراجيدي أجاثون أن قصة التراجيديا يمكن أن تكون قصة مبتكرة وليست مأخوذة عن رواية قديمة(٢٣٩). لقد لاحظنا أن وحدة القصة ضرورة لازمة في التراجيديا(٢٤٠). علي ذلك فإن قصة ذات شقين ليست أفضل أنواع القصص كما يحدث في أوديسية هوميروس حيث يكافأ الخير ويعاقب الشرير. إن مثل هذه النهايات التي يكون الهدف منها أرضاء الطبقة الدنيا من المشاهدين أقرب إلي الكوميديا حيث يتصالح ألد الأعداء في النهاية ولا أحد يقتل أحداً(٢٤١).

يري أرسطو أن نوع القصة الذي يثير الشفقة والخوف هو ذلك النوع الذي يكون فيه الشخص الذي وقع عليه الأذي مرتبطا عاطفياً بهؤلاء الذين تسببوا في

---

(٢٣٧) Arist., Poet., 1454 a 33 - 36.

(٢٣٨) Ibid., 1454 a - b - 8 -14.

(٢٣٩) Ibid., 1451 b 15 - 26.

(٢٤٠) Daiches, Op. Cit., pp. 32 - 34.

(٢٤١) Arist. Op. Cit., 1453 a 30 - 39.

أذاه(٢٤٢). قد تظهر هذه الرابطة العاطفية طول فترة الحدث وبالرغم من ذلك يقع الأذي – كما يحدث في تراجيديا ميديا ليوريبيديس. وقد لا تظهر هذه الرابطة إلا بعد أن تتم عملية الأذي – كما يحدث في تراجيديا أوديب ملكا لسوفوكليس. وقد تظهر قبل وقوع الأذي ومع ذلك يقع الأذي فعلاً. أو قد تظهر قبل وقوع الأذي فيمنع ظهورها وقوع الأذي . أسوأ هذه الأنواع – في رأي أرسطو – هي التي تظهر فيها الحقيقة منذ البداية ثم لا تتم عملية الأذي(٢٤٣). لقد كنا نتوقع من أرسطو – الذي يصمم علي وجود نهاية مفجعة في التراجيديا بعكس الكوميديا – أن يقول إن أفضل أنواع القصة هي التي تظهر فيها الحقيقة كاملة بعد وقوع الأذي كما يحدث في قصة أوديب . لكن أرسطو يقول غير ذلك. إنه يقول إن أفضل أنواع القصة هي التي تظهر فيها العلاقة العاطفية علي حقيقتها فيمنع ظهورها وقوع الأذي. ولعل مثل هذه المقولة تؤكد أن نص مقال فن الشعر الذي بين أيدينا يكشف عن وجود بعض المتناقضات الناتجة عن طريقة وصول النص إلي أيدينا في الوقت الحالي.

هناك عداوة شديدة بين أرسطو والقوي الخارقة للطبيعة، إذ أنه يري أن تطور الأحداث يجب أن يكون طبقاً للضرورة أو الاحتمال(٢٤٤). لذلك فإنه يري أن استخدام القوي الخارقة للطبيعة يجب أن يكون قاصراً علي الأحداث التي تمر خارج نطاق التراجيديا أى التي مرّت في الماضي أو التي سوف تمر في المستقبل. قد يسمح المؤلف التراجيدي للآلهة أن تكشف عن الماضي أو تتنبأ بالمستقبل لكن لا يسمح لها أن تتدخل في سير أحداث التراجيديا مثلما يحدث في نهاية تراجيديا ميديا حيث يرسل إله الشمس هيليوس عجلة تنقل ميديا وتحلق بها في السماء، كما أنه يري عدم السماح بوجود أى حدث غير منطقي أو غير معقول بين أحداث القصة(٢٤٥). إنه في ذلك ينتقد التراجيديا المعاصرة. ويختتم مناقشته للقصة التراجيدية بتقسيم التراجيديا إلي أربعة أنواع. أولها التراجيديا المركبة، أي التي تحتوي علي قصة مركبة، أى التي تحتوي علي التحول والتعرف. إنه النوع الذي يزكيه أرسطو ويمتدحه ويرضي عنه ، ثانيها التراجيديا التي تصور المعاناة ليس إلا παθητική، ولقد سبق أن أعلن رأيه في هذا النوع حيث يقول إن المعاناة

(٢٤٢) Jones, Op. Cit., pp. 58 sq.

(٢٤٣) Blamires, Op. Cit., p. 11.

(٢٤٤) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 93.

(٢٤٥) Arist. Poet., 1454 a 37 - b 8.

ليست كافية لإنتاج تراجيديا جيدة. أما النوع الثالث فهو التراجيديا التي تعتمد علي الشخصية. والنوع الرابع هو التراجيديا التي تعتمد علي المناظر المرئية، وهي التي سبق أن رفضها حيث يري أن المنظر المرئي لا يصنع تراجيديا. يعلن أرسطو أن لكل نوع من هذه الأنواع الأربعة شعراءه الجيدين، لكنه يؤكد أن العنصر الأساسي في التراجيديا هو القصة(٢٤٦).

اللغـــــة :

تناول أرسطو حتي الآن خمسة عناصر من العناصر الستة المكونة للتراجيديا. أو علي الأصح تناول بالتفصيل عنصري القصة ورسم الشخصيات، ورفض الحديث عن عنصري المناظر والموسيقي، وأحالنا إلي مقال الخطابة فيما يتعلق بعنصر الفكر. يبقي العنصر السادس وهو عنصر اللغة وقد تناوله أرسطو في ثلاثة فصول من المقال(٢٤٧). يغلب علي مناقشة أرسطو لهذا العنصر دراسة لقواعد النحو وعلم اللغة(٢٤٨) . أهم ما يثير الانتباه في هذه المناقشة هو تناول أرسطو للمجاز أو الاستعارة وبعض ملاحظات مضيئة عن الأسلوب.

يبدأ أرسطو بتحديد الأجزاء الداخلة في العبارة بوجه عام وهي الحرف والمقطع والرباط (الجر والوصل) والأسم والفعل والتصريف والكلام(٢٤٩). الحرف صوت لا ينقسم لكن من الممكن أن ينشأ منه صوت مركب(٢٥٠) .أنواع الحروف هي : حرف صائت (متحرك) وهو ما يحدث صوتا مسموعاً بدون قرع الشفتين أو الأسنان مثل α و ω. حرف نصف صائت وهو ما يحدث صوتا مسموعاً مع القرع مثل ς و ρ. حرف صامت(ساكن) وهو مالايحدث بنفسه صوتا مع القرع لكنه يحدث صوتاً مسموعاً إذا اقترن بحروف صائتة مثل γ و δ . تختلف هذه الحروف باختلاف هيئات الفم ومواضع النطق والتفخيم والتدقيق والطول والقصر والحدة والغلظ والتوسط بين ذلك، والبحث في كل نوع من هذه الأنواع هو من شأن أصحاب صناعة الأوزان. أما المقطع فهو صوت غير دال، مركب من حرف

---

(٢٤٦) Ibid., 1455 b 33 - 1456 a 7.

(٢٤٧) الفصول العشرون والحادى والعشرون والثانى والعشرون.

(٢٤٨) Bywater, Op. Cit., pp. 260 - 261.

(٢٤٩) Crane, Op. Cit., p. 229.

(٢٥٠) اعتمدنا فى مناقشة أرسطو فى اللغة اعتماداً ملحوظاً على ترجمة شكرى محمد عياد لمقال فن الشعر، الفصول ٢٠، ٢١، ٢٢، ص ص ١٠٨ - ١٣٠ (أنظر قائمة المراجع).

صامت وحرف صائت. فحرف γ ρ يكونان مقطعاً وإذا أضيف إليهما α فهما مقطع أيضاً γρα . والبحث في الفروق بين هذين النوعين من المقاطع هو أيضا من شأن أصحاب صناعة الأوزان. والرباط (الجر والوصل) لفظ غير دال يوضع في الطرفين أو في الوسط مثل αμφι أو يشير إلي ابتداء جملة أو انتهائها أو تفصيلها ولا يستقل بنفسه في أول الجملة مثل μεν و δε والاسم صوت مركب دال لا يتضمن الزمان وليس لجزء من أجزائه دلالة بمفرده مثل δῶρον والفعل صوت مركب دال يتضمن الزمان ولا يدل جزء من أجزائه علي انفراده كما في الأسماء. فعندما نقول مثلاً رجل أو أبيض فإن كليهما لا يدل علي الزمان. أما عندما نقول يمشي ومشي فيتضمنان الدلالة علي الزمان. الأول يدل علي الزمن الحاضر والآخر يدل علي الزمن الماضي. والتصريف للأسم والفعل يدل علي علاقة له أو إليه ونحوهما أو علي المفرد والجمع أو علي السؤال أو الطلب. أما الجزء الأخير من الأجزاء الداخلة في العبارة بوجه عام فهو الكلام(٢٥١). والكلام هو صوت مركب دال، بعض أجزائه يدل علي انفراده إذ ليس كل الكلام مركبا من أفعال وأسماء. والكلام يكون واحداً علي نوعين إما أن يدل علي أمر واحد وإما أن يؤلف من أقوال كثيرة. فالإلياذة مثلاً واحدة بالتأليف وحدُّ الإنسان واحد بدلالته علي أمر واحد(٢٥٢).

أما أنواع الإسم فهي : الإسم البسيط مثل γη والإسم المضاعف والاسم ثلاثي الأجزاء أو رباعي الأجزاء أو كثير الأجزاء مثل كلمة هرموكايكوكسانثوس Ἑρμοκαικόξανθος، وكل اسم إما أصيل أو لغة أو استعارة (أو زينة) أو موضوع أو محدود أو مقصور أو مغير. الأسم الأصل هو ما يستعمله الجميع. الاسم اللغة هو ما يستعمله أهل بلد آخر. والأسم الأستعارة (أو الزينة) هو نقل اسم إلي شئ آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلي النوع أو من النوع إلي الجنس أو من نوع إلي نوع أو ينقل بطريق المناسبة. والأسم الموضوع هو الذي لم يسبق لأحد استعماله في هذا المعني بل جاء به الشاعر من عنده. والاسم الممدود أو المقصور هو ما يولغ في مد حرف صائت فيه أو زيد فيه مقطع أو ما اقتطع منه شئ . وتنقسم الأسماء إلي مذكر ومؤنث ومتحايد (جماد) وكل نوع من هذه الأنواع يعرف بنهايته.

---

(٢٥١) Crane, Op. Cit., p. 187.

(٢٥٢) Atkins, Op. Cit., Vol. I pp. 69 sqq.

أما عن الأسلوب فيقول أرسطو إن جودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة. فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة . أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة. ويعني أرسطو بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال. لكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة . فإن حقيقة اللغز هو قول أمور واقعة مع التأليف بينها علي وجه يجعلها مستحيلة. ولا يمكن ذلك بالتركيب العادي للألفاظ ولكنه يمكن بالاستعارة. وتأليف العبارة كلها من الكلمات الغريبة يجعلها رطانة أعجمية. لذلك ينبغي الجمع بين هذه الأنواع علي نحو ما : فالغريب والاستعارة والزينة وسائر الأنواع التي ذكرها أرسطو تبعد بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً، وليس أكثر عوناً علي اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المد والترخيم وتغيير الكلمات، فبتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادي يجتنب الشاعر السوقية. وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادي يكتسب الوضوح. فليس من الصواب إذا ما عاب النقاد علي الشعراء هذه الأساليب واستهزءوا بها. وإنه لمما يثير الضحك أن يبدو الشاعر مستخدماً لهذه الطريقة في ترتيب من هذا، لكن الاعتدال أمر واجب في جميع الأجزاء فإن الشاعر يستطيع أن يحدث نفس الأثر باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداماً غير لائق لقصد الإضحاك. وما أبعد هذا عن حسن التصرف في الألفاظ. يواصل أرسطو حديثه عن الأسلوب فيري أنه من المهم أن يراعي الشاعر المناسبة في استخدام كل هذه الأنواع وفي استعمال الكلمات المضاعفة والغريبة لكن أعظم هذه الأساليب هو أسلوب الاستعارة. والمضاعفة من الأسماء أليق بالشعر الديثورامبي وشعر الملاحم، والاستعارات أليق بالشعر الإليجي. وكل الأنواع المذكورة آنفاً تصلح لشعر الملاحم. أما الأشعار الإيامبية التي تحاكي أسلوب الكلام جهد الطاقة فيناسبها من الألفاظ ما كان جارياً في لغة الحديث ويعني بها أرسطو الأصيل والمستعار والزينة.

من العرض السابق لرأي أرسطو في اللغة والأسلوب نلاحظ أن أغلب نصائحه إلي الشعراء هي نفس نصائحه إلي الخطباء كما سنري فيما بعد في مقال

الخطابة(٢٥٣) . لكنه يمنح الشعراء قدراً أكبر من الحرية في استخدام المحسنات البديعية(٢٥٤) . أما مناقشته للمجاز أو الاستعارة μεταφορά فإنها تدل علي أنه يخلط بين المجاز والاستعارة إنه يستخدم لفظ μεταφορά بمعني أكثر اتساعاً من معناه المعروف في العصر الحاضر، إذ أنه يستخدم هذا اللفظ للدلالة علي أي نوع من أنواع النقل : من الصفة أو الأسم أو ما أشبه ذلك. هذا بالإضافة إلي أن تصنيفه لأنواع μεταφορά تصنيف ميكانيكي، كما أنه لا يعطي تعريفاً واضحاً. وسوف نجد مناقشة أكثر حيوية في مقال الخطابة حول هذه النقطة.

التاريـــخ :

بالرغم من عدم وصول الجزء الخاص بالكوميديا إلينا والذي وعدنا أرسطو به فإن لدينا مقارنة تكاد تكون وافية بين الملحمة والتراجيديا وبعض العبارات العابرة عن التاريخ. في هذا الجزء من مقال فن الشعر ترد بعض الآراء المضيئة عن كل من الكوميديا والتاريخ وإن كان من الواضح أن تفكير أرسطو مركز علي التراجيديا وأن كلاًمن الكوميديا والتاريخ يأتي في خلفية المناقشة. كان نتيجة ذلك أن بدت الملحمة في مناقشاته نوعاً من الفن أدني من التراجيديا، وأن التاريخ قد بدا وكأنه مجرد عرض للأحداث حسب الترتيب الزمني لوقوعها .إنه لا يناقش كل نوع من النوعين من أجل ذاته (٢٥٥) . يري أرسطو أنه ليس من شأن الشاعر رواية الأحداث الحقيقية بل رواية ما قد يحدث أو ما قد يمكن أن يحدث طبقا للضرورة أو الاحتمال. يختلف المؤرخ عن الشاعر ليس لأن أحدهما يكتب نثراً والآخر يكتب شعرا بل لأن المؤرخ يروي ما حدث بينما يروي الشاعر ما قد يحدث(٢٥٦) . فلو أن هيرودوتوس قد نظم عمله في كلام موزون فإنه كان سيظل تاريخاً وليس شعراً(٢٥٧) . لهذا السبب فإن الشعر أقرب الشبه إلي الفلسفة وأسمي من التاريخ، لأن الشعر يتناول أحداثاً عامة بينما يتناول التاريخ أحداثاً خاصة(٢٥٨) . فالحدث الخاص – علي سبيل المثال – هو ما فعله ألكيبياديس أو ما فعله الآخرون من أجله أو ضده(٢٥٩) . لكن الحدث العام هو حدث ما سوف يحدث

(٢٥٣) أنظر ص ١٦٦ ومابعدها أدناه.
(٢٥٤) Grube, Op. Cit., p. 83.
(٢٥٥) Arist. Poet., 1451 a 37.
(٢٥٦) Wimsatt, Op. Cit., p.25; Blamires, Op. Cit., p. 10.
(٢٥٧) Daiches, Op. Cit., p. 31.
(٢٥٨) Crane, Op. Cit., p. 223.
(٢٥٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 80.

أو قد يحدث لشخص ما. ثم يقارن أرسطو بعد ذلك بين بناء الملحمة وبناء التاريخ(٢٦٠). إن التاريخ لا يتناول عملاً واحداً بل يتناول فترة واحدة من الزمن وجميع الأحداث التي حدثت في تلك الفترة سواء لشخص واحد أو لأكثر بغض النظر عن عدم وضوح العلاقة بين تلك الأحداث. إن معركة سلاميس وقعت في نفس الفترة التي وقعت فيها معركة القرطاجيين في صقلية، ومع ذلك لم يكن لهما هدف مشترك. وبالمثل فإن من الممكن أن يأتي حدث بعد الآخر دون أن يكون لهما هدف مشترك. ثم ينتقد أرسطو شعراء الملحمة الذين يتبنون في ملاحمهم البناء التاريخي.

إذا تأملنا تلك الملاحظات التي يبديها أرسطو بشأن الشعر فإننا سوف نلاحظ أن الشعراء عليهم أن يهتموا بالحقائق العامة أكثر من التزامهم بالحقائق التاريخية التي علي المؤرخ أن يلتزم بها. إن تأكيد أرسطو علي الالتزام بالحقائق التاريخية ربما يكون تعبيرا عن عدم رضائه عن المؤرخين المعاصرين الذين يبدو أنهم كانوا لا يقيمون وزناً للحقائق التاريخية. كما أننا نتوقع من فيلسوف مثل أرسطو أن يعتقد أن ما يتناول الحقائق العامة أسمي وأهم مما يتناول الواقع الخاص. لكن بعض الدارسين يجدون أنفسهم غير ملزمين بموافقة أرسطو علي ذلك. فإذا كان أرسطو يضع نظرية في كتابة التاريخ فإنها بالتأكيد نظرية صعبة التطبيق . فلن يستطيع أي مؤرخ أن يتناول جميع الأحداث التي وقعت في فترة واحدة من الزمن، لكن يجب عليه أن يختار من بينها . كما أن ثوكوديديس كان سوف لا يوافق علي أن التاريخ ليس في مقدوره سوي أن يتناول تاريخ الأحداث بترتيب زمن وقوعها. إن من الخطأ محاولة الخروج من هذه الملاحظات بأي نظرية أرسطية في التاريخ. إننا نشعر بالأسف الشديد لأننا لم نحصل علي مناقشة مفيدة فيما يتعلق بالتاريخ.

الملحمة :

يخصص أرسطو ثلاثة فصول كاملة لمناقشة الشعر الملحمي وهي الفصول الثالث والعشرون والرابع والعشرون والسادس والعشرون. في أول هذه الفصول وثانيهما يبدي أرسطو تعليقات دقيقة ويكاد أن يتناول الشعر الملحمي من أجل ذاته. أما في الفصل السادس والعشرين فإنه يكشف عن رغبة ساذجة ليثبت أن التراجيديا أسمي صورة من صور الشعر عن الملحمة. ربما يكون هدفه في هذا الفصل هو رد أفلاطون وتفنيد رأيه. وعندما يحاول أرسطو ذلك فإنه مناقشاته لا

(٢٦٠) Arist. Poet., 1459 a 22.

تكون علي المستوي الراقي مثل مناقشاته الأخري. يبدأ أرسطو بالمقارنة بين التراجيديا والملحمة(٢٦١). يقول أرسطو إن من الواضح أن المحاكاة السردية في وزن من أوزان الشعر يجب أن تكون ذات بناء قصصي درامي مركزة علي حدث كامل واحد(٢٦٢) . يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية علي التوالي - مثل كل عضوي متكامل - وذلك لكي تحقق البهجة الخاصة بها. ثم يقابل بعد ذلك بين بناء قصة ملحمية وبناء قصة تاريخية ويمتدح هوميروس لأنه لم يتناول في ملحمته الإلياذة القصة الكاملة لحرب طروادة التي كانت سوف تصبح طويلة جداً لدرجة أن يصبح الشاعر غير قادر علي تضمينها في موضوع واحد، بل اختار جزءاً واحداً منها موضوعاً لملحمته وهو الجزء المزخرف بأحداث كثيرة. ومع ذلك فقد حافظ هوميروس - علي عكس بعض الشعراء الملحميين - علي الوحدة الجوهرية للقصة. ويقرر أرسطو أن هذه الوحدة تصل إلي ذرواتها في وقت واحد، كما يسمح أيضا بمزيد من التنوع(٢٦٣).

يري أرسطو أيضا أن الملحمة يجب أن تكون ذات طول معين قد يكون مساوياً لمجموع أطوال التراجيديات التي تعرض في عرض واحد. نحن نعلم أن الأغريق اعتادوا عرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتورية متتاليات في عرض واحد. وبالتالي فإن طول الملحمة الذي يقترحه أرسطو يبلغ ثلث طول ملحمة الإلياذة ويساوي طول ملحمة الأرجوناوتيكا لأبوللونيوس الرودسي تقريباً. إن الملحمة أيضا تستوعب مساحة أكبر للأحداث المدهشة واللاعقلانية، لأننا لا نري القصة ممثلة أمامنا وهو ما يمنح الفرصة لوجود الأحداث المدهشة التي تبعث علي السرور. وحتي هنا أيضا فإن أرسطو الفيلسوف يحذر من مجرد رواية الأحداث الخارقة للطبيعة والعويصة علي الفهم إذا كان هناك وسائل أخري بديلة. وإذا كان لابد من روايتها فمن الأفضل ألا يتضمنها جزء القصة الذي يرغب الشاعر في تصويره(٢٦٤) . إنها نفس الفكرة التي سبق أن أشار إليها أرسطو عند الحديث عن التراجيديا. ومع ذلك ينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول علي استعمال الممكن غير المعقول(٢٦٥).

---

(٢٦١) Ibid., 1459 a 17.

(٢٦٢) Daiches, Op. Cit., p. 4.

(٢٦٣) Grube, Op. Cit., pp. 85 sqq.

(٢٦٤) Daiches, Op. Cit., p. 42.

(٢٦٥) ترجمة شكري محمد عياد، نفس المرجع، فصل ٢٤، ص ١٤٠.

يري أرسطو أن النماذج المختلفة للملحمة هي نفس النماذج المختلفة للتراجيديا[٢٦٦] : ملحمة بسيطة أو مركبة أو ملحمة شخصيات أو ملحمة معاناة. عندما يري أرسطو ذلك فإنه بالطبع يطبق علي الملحمة معايير موضوعية للتراجيديا، وخاصة عندما يقول، فيما يتعلق ببناء القصة في كل من النوعين فإن الإلياذة بسيطة وملحمة معاناة بينما الأوديسيا مركبة وملحمة شخصيات[٢٦٧]. في الحقيقة لا يوجد تعرف في الإلياذة وبالتالي فهي ذات قصة بسيطة حسب نظرية أرسطو. لكنها في نفس الوقت تحتوي علي تحول، بينما الأوديسيا لا تحتوي عليه. إن أرسطو يتجاهل هذه النقطة ويتذكر فقط التعرف. كما أن هناك شكاً في قبول رأي أرسطو فإن الأوديسيا ملحمة شخصيات ἠθική، إذ أن رسم الشخصيات في الإلياذة قد يصل في جودته إلي نفس درجة الجودة علي الأقل في الأوديسيا. ربما يقصد أرسطو بمقولته أن الأوديسيا في مستوي أدني من ناحية القوة، لكن لفظ ἠθική لا يعني ذلك المعني في أي مكان آخر من مقال فن الشعر. كما تثير الدهشة أيضا إشارة أرسطو إلي الإلياذة بأنها ملحمة معاناة Παθητική إذ أن أرسطو قد عبر في مكان آخر من مقال فن الشعر عن عدم رضائه الكامل عن تراجيديا المعاناة. مجمل القول هو أن أرسطو يفضل الأوديسيا علي الإلياذة، وهو رأي قد يبدو غير عادي.ربما يعتقد البعض أن الإلياذة تتناول في موضوعها أحداثاً عامة بدرجة أكثر من الأوديسيا وأنها أقرب إلي الفلسفة منها. وحتي هذا الاعتقاد قد لا يستطيع تفسير ما لم يشأ أرسطو أن يفسره. يبقي الاعتقاد أن أرسطو قد انقاد وراء تصنيف لا يتناسب مع الملحمة لكنه يتناسب مع التراجيديا الذي ابتكره أرسطو من أجلها.

عندما يتحدث أرسطو عن الأوزان فإنه يؤكد أن الوزن السداسي هو الوزن الوحيد الذي يتناسب مع نظم الملحمة. كما يري أن هوميروس هو الوحيد بين شعراء الملاحم الذي غالباً ما يتحدث علي لسان الآخرين ولا يتحدث بلسانه إلا نادراً. ولذلك فإن أرسطو يمتدح شغف هوميروس بالأحاديث الدرامية المباشرة. بالإضافة إلي ذلك فإن أرسطو معجب اعجاباً شديداً بتصوير الشخصيات عند هوميروس.

---

(٢٦٦) Atkins, Op. Cit., pp. 199 sqq.
(٢٦٧) Arist. Poet., 1459 b 14.

يواصل أرسطو بعد ذلك مناقشاته كي يثبت أن التراجيديا أسمي وأفضل نوع من أنواع الفن. يبدأ بسرد الاتهام الموجه إلي التراجيديا. يقولون إن التراجيديا تحاكي كل شئ وبالتالي فإنها تتجه إلي نوع خسيس من المشاهدين، وبالتالي أيضا فهي تتصف بالابتذال. كما أن الممثلين يسرفون في الحركات وكأن المشاهدين لا قدرة لهم علي الشعور إلا إذا أضاف الممثل شيئاً من عنده. بالإضافة إلي ذلك فإن عازفي الناي يلتوون ويدورون إذا أرادوا أن يصوروا قذف القرص ويجذبون رءوسهم إذا أرادوا أن يمثلوا سكيلا. فالتراجيديا يصدق عليها الحكم الذي كان الممثلون القدامي يحكمونه علي الناشئين بعدهم، فقد كان مينيسكوس Mynniscus يسمي كالليبيديس Callipides القرد لإسرافه في الحركة، وكذلك كان الرأي في بنداروس[٢٦٨] . إنهم يقولون إن الشعر الملحمي موجه إلي جمهور راق لا يحتاج إلي هذه الإشارات، أما التراجيديا فموجهة إلي السوقة. وبما أنها مبتذلة فهي أدني من الملحمة[٢٦٩] . ذاك هو الاتهام الموجه إلي التراجيديا والذى ينبرى أرسطو لتفنيده والدفاع عن التراجيديا . إنه فى البداية يبرىء الشاعر التراجيدى حيث يقول إن هذا الحكم لا يقال عن فن الشعر بل عن التعبير والإلقاء. فقد يبالغ المنشد أو المغني في حركاته وهذا ليس ذنب الشاعر. ثم لا ينبغي إساءة الظن بكل نوع من الحركة كما لا ينبغي إساءة الظن بكل نوع من الرقص بل بذلك النوع فقط الذي يقوم به السوقة. هذا بالإضافة إلي أن التراجيديا – مثل الملحمة – تفعل فعلها الخاص بدون حركة، فإن قوتها تظهر في القراءة لا غير. ثم يعدد أرسطو الأسباب التي من أجلها يري أن التراجيديا أفضل وأسمي من الملحمة. للتراجيديا كل عناصر الملحمة وهي القصة ورسم الشخصيات والفكر واللغة ، هذا بالإضافة إلي الموسيقي والمناظر اللذين يحدثان لذة عظيمة. لها من البهاء حين تقرأ مثل ما لها حين تعرض أمام الجمهور، تصل إلي الغاية من المحاكاة في حيز أصغر، وما كان أشد تركيزا فهو ألذ مما ينشد في زمان طويل فتضعف قوته. ثم إن المحاكاة في الملحمة أقل حظاً من الوحدة، والدليل علي ذلك أن كل ملحمة يمكن أن تؤخذ منها عدة تراجيديات. فإذا كانت القصة التي يصفها الشاعر واحدة حقا فإما أن تعرض عرضاً موجزاً فتبدو هزيلة وإما أن تلتزم بقانون الملحمة فتبدو مائعة. فإذا كانت

---

(٢٦٨) مينيسكوس Mynniscus ممثل كان يشترك فى تمثيل تراجيديات أيسخولوس . كالليبيديس Callippides ممثل ينتمى إلى الجيل التالى لمينيسكوس عاش فى أواخر القرن الخامس ق.م. أما بنداروس فهو ممثل شخصية غير معروفة.

(٢٦٩) Arist. Poet., 1462 a 1-9.

التراجيديا تفضل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها تحدث الفعل الخاص بفنها فإنها إذن أفضل لأنها أقدر علي بلوغ الغاية. هكذا يبدو بوضوح شديد حماس أرسطو ودفاعه المستميت عن التراجيديا ويؤكد أنها أفضل وأسمي من الملحمة. لكن رأيه في هذا الشأن لا يقنع فئة لا بأس بها من الدارسين في العصر الحديث.

الكوميديا :

في فقرات أخري من مقال فن الشعر يقارن أرسطو بين ثلاثة أنواع من الشعر في وقت واحد . هذه الأنواع الثلاثة هي التراجيديا والكوميديا والملحمة . يقول أرسطو إن الكوميديا - كما ذكرنا آنفاً - هي محاكاة لرجال أدنياء ولكنهم ليسوا وضيعي الخلق علي الإطلاق(٢٧٠)، وإن المضحك ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك نقيصة وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء. والمثل الواضح لذلك هو القناع الكوميدي، فإن فيه قبحاً وتشويهاً لكنه لا يسبب ألما(٢٧١). إن قول أرسطو هنا أن النقيصة يجب ألا تصل في قبحها إلي درجة تجعلها مؤلمة يذكرنا بقول أفلاطون أن الخوف يحل محل الضحك إذا كان الهجوم الكوميدي شديداً أكثر من اللازم. وبالتالي فإن التمادي في القبح منفر، وبالتالي أيضا فهو مؤلم وليس مضحكا(٢٧٢). إننا قد نعتقد أن الرجال الأدنياء يكونون أدنياء أخلاقياً طالما أن لديهم قدراً من الشر في نفوسهم ولكنهم ليسو شريرين إلي أقصي حدود الشر . إذن فالأشياء التي تحاكيها الكوميديا - عند مقارنتها بالتراجيديا - قد تم وصفها في عبارات تتضمن مركب الدونية الأخلاقية(٢٧٣) .

من الواضح أن الهدف من ذلك التعريف الناقص للكوميديا هو مقابلتها بالتراجيديا التي كان أرسطو ينوي أن يعرفها فيما بعد. إنه ليس تعريفاً كاملاً للكوميديا لكنه يركز علي وصف موضوع المحاكاة فيها الذي يشكل بالنسبة لأرسطو الاختلاف الجوهري بينها وبين التراجيديا. ثم يشير أرسطو بعد ذلك إلي الملحمة التي لها نفس موضوعات المحاكاة التي للتراجيديا. عندئذ يشير إلي اختلاف محدد بينهما يوضح السبب الذي من أجله يذكر أرسطو الملحمة في هذا المكان بالذات. يقول أرسطو فيما يتعلق بالمحاكاة بالشعر لرجال أفاضل فإن

---

(٢٧٠) Blamires, Op. Cit., p. 8.
(٢٧١) Arist. Op. Cit., 1449 a 31.
(٢٧٢) Plato, Philebus, 48 a - 49.
(٢٧٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 101.

الملحمة تتفق مع التراجيديا أما الخلاف بينهما فهو أن الشاعر يستخدم في الملحمة وزناً واحداً وأن الملحمة تتصف بالسرد. كما أنهما تختلفان أيضا فى الطول ، إذ أن التراجيديا تحاول أن تدور أحداثها خلال دورة شمس كاملة أو أكثر من ذلك بقليل علي قدر الإمكان، لكن زمن الملحمة بلا حدود(٢٧٤). إن ذلك يعني أن الملحمة - وليست الكوميديا - تحاكي نفس الأنماط التي تحاكيها التراجيديا - الأعمال المجيدة لأفاضل الرجال - لكنها تختلف عنها في نواح أخري. من هذه النواحي أن التراجيديا تحاول أن تحدد الحدث فيها بدورة شمس كاملة، وهذه هي أحدي النقاط التي دارت حولها مناقشات عديدة خلال الأجيال المتعاقبة التي جاءت بعد أرسطو وحتي الآن. إنها احدي الوحدات الثلاث - وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث - والتي سوف نعود إلي مناقشتها فيما بعد(٢٧٥).

المحاكاة :

جميع الفنون تقوم علي المحاكاة(٢٧٦). تلك كانت حقيقة بديهية بالنسبة لأفلاطون(٢٧٧). لكنه استخرج منها توابع ميتافيزيقية وسيكولوجية جعلت الفنون في نظره شيئاً آخر، وهذا ما يظهر في الكتاب العاشر من محاورة الجمهورية(٢٧٨). عندما جاء أرسطو فإنه أكّد نفس المبدأ. إن كل أنواع الشعر والموسيقي والفنون التشكيلية هي في الواقع صور مختلفة من المحاكاة(٢٧٩). لم يضع ذلك في شكل نظرية لكنه رأي أنه مجرد حقيقة لا تحتاج إلي مناقشة وأساس لنظريات أخري. ليس هناك ما يدعو إلي القول أن أرسطو يستخدم لفظ محاكاة μιμήσις استخداماً مختلفاً (٢٨٠) . إنه في الواقع يستخدم اللفظ بنفس المعنيين كما يظهر عند أفلاطون. يستخدمه بالمعني العام وهو محاكاة الواقع. عندما يتحدث في بداية الفصل الثالث من مقال فن الشعر عن التشخيص في الدراما فإنه يتحاشي لفظ μιμήσις أما فيما بعد فإنه لا يتبع نفس الحذر عندما يقول إن هوميروس نادراً ما تحدث بلسانه لأنه لا يكون في هذه الحال محاكياً بل مشخصاً بينما غالباً ما

(٢٧٤) Arist., Poet., 1449 bq.

(٢٧٥) أنظر ص ١٥٩ أدناه.

(٢٧٦) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 79 sqq.

(٢٧٧) Crane, Op. Cit., pp. 152 sqq.

(٢٧٨) Jones, Op. Cit., pp. 21 sqq.

(٢٧٩) Blamires, Op. Cit., p.9.

(٢٨٠) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ص ٤٨-٤٩.

يتحدث علي لسان الآخرين وبالتالي فإنهم نادراً ما يشخصون[٢٨١]. يعني أرسطو بالمحاكاة أن المواقف والأحداث والشخصيات التي يتم تصويرها لابد أن تجعل المشاهد يعتقد أنها مطابقة للواقع[٢٨٢]. لكنه يوسع نطاق النظرية الأفلاطونية ويوضحها عندما يقول إن الشاعر إذا ما أتهم بعدم المصداقية فإنه سوف يدافع عن نفسه قائلاً إنه يحاكي الأشياء كما هي أو كما كانت أو كما يجب أن تكون أو كما نعتقد أنها كانت، أي أن الشاعر إنما يصور الحاضر أو الماضي أو المثال أو تصور الآخرين للحاضر أو الماضي أو المثال[٢٨٣] . وحتي في هذه الحال فإن علينا أن نشعر أن الصورة مطابقة تماماً لشئ واقعي وذلك هو جوهر النظرية وتبرير لمواصلة استخدام لفظ μιμησις بمعني محاكاة[٢٨٤]. إن توسيع نطاق مفهوم اللفظ بهذا الشكل قد ساعد أرسطو علي تفادي التفسير الأفلاطوني المحدد – فيما يتعلق بفن الرسم – للفظ علي أنه مجرد نقل، ويبدو أن هذه النظرية قد وجدت قبولاً من أغلب النقاد والدارسين في العصور القديمة.

إذا كانت جميع الفنون قائمة علي المحاكاة فإن كل هذه الفنون المختلفة هي أشكال مختلفة لنوع واحد ويجب التمييز بينها حسب الاختلافات في طبيعة المحاكاة[٢٨٥]. هنا يري أرسطو أن أساس ذلك التمييز يجب أن يقوم علي ثلاثة مبادئ جوهرية يميز بين الأنواع المختلفة وهي النموذج الذي يحاكيه الفنان والوسيلة التي يستخدمها والطريقة التي يتبعها[٢٨٦]. إن كل الفنون الموسيقية والأدبية تحاكي بواسطة الكلام والإيقاع والموسيقي سواء استخدمت هذه الوسائل الثلاث معاً أو كل علي حدة– فالرقص مثلاً يعتمد علي الإيقاع فقط[٢٨٧] . وتعتمد وسيلة المحاكاة علي ما يستخدمه الشاعر من تشخيص فقط أو سرد فقط أو منهما معاً[٢٨٨] . أما الأختلافات الناتجة عن طبيعة الشئ المحاكي فإنها قد تذكرنا بالاختلافات الناتجة عن طبيعة الموضوع عند أفلاطون وإن كان أرسطو يدخل عليه بعض التعديلات حيث يقول إن الاختلاف هنا ينتج عن محاكاة الشعر

(٢٨١) Arist., Poet., 1460 a 8.

(٢٨٢) Grube, Op. Cit., pp. 70 sqq.

(٢٨٣) Crane, Op. Cit., p. 181.

(٢٨٤) Wimsatt, Op. Cit., pp. 25 sqq.

(٢٨٥) Selden, The Theory of Criticism, pp. 40 - 44.

(٢٨٦) قارن : Plato, Phaedrus, 265e

(٢٨٧) Crane, Op. Cit., pp. 163 sqq.

(٢٨٨) قارن : Plato, Rep., 3, 392

للأشخاص كما هم أو أسوأ مما هم أو أفضل مما هم . وبالتالى فالاختلاف هنا يصبح اختلافاً أخلاقيا، فالتراجيديا والملحمة تصوران الأشخاص أفضل مما هم بينما تصورهم الكوميديا والأشعار الساخرة أسوأ مما هم.

إن تصنيف أنواع الأدب تبعاً لهذه المبادئ الثلاثة يجب ألا يقوم علي التمييز بينها طبقاً لكتابتها نثراً أو شعراً أو طبقاً لوزن الشعر. فإن كلا من هوميروس وأمبيدوكليس ينظم في الوزن السداسي لكن ليس هناك شئ مشترك بينهما، فالأول شاعر أما الآخر فهو فيلسوف[٢٨٩]. إن الصعوبة في هذه النقطة هي أن أرسطو لا يطبق هذه النظرية علي أنواع الفنون، لكنه يستخدمها فقط في المقارنة بين التراجيديا والكوميديا حيث يقول إن التراجيديا تحاكي أشخاصاً أفضل بينما تحاكي الكوميديا أشخاصاً أدني ممن نعرفهم اليوم[٢٩٠].

يبحث أرسطو عن أصل الشعر في الطبيعة البشرية نفسها وهو ما فعله أفلاطون من قبل[٢٩١]. كما أن الاختلافات في الطبيعة البشرية هي التي تحدد تطور النوعين الرئيسيين للشعر . يعزي أرسطو مولد الشعر إلي سببين رئيسيين : إن الانسان بطبيعته أكثر الحيوانات ممارسة للمحاكاة وأن الإنسانية موهوبة في الإحساس بالإيقاع واللحن[٢٩٢]. ولأن الإنسان محاكٍ ممتاز فإنه يستمتع بممارسة المحاكاة أو التفكير فيها. إن هذا الاستمتاع يرجع غالباً إلي الاستمتاع بالتعرف علي النموذج الأصلي المحاكي بالرغم من أن هناك أنواعاً من الاستمتاع ناتجة عن التأمل في كيفية صناعة الصورة وهو ما قد يكون له علاقة بالإيقاع واللحن[٢٩٣]. إن الاختلافات الكامنة في الشخصية البشرية هي التي تحدد المجري الرئيسي لنوعين من أنواع الشعر : فالعقول الجادة تحاكي الأعمال النبيلة للرجال النبلاء والعقول التافهة هي التي تحاكي أحداثاً أقل نبلاً. في الحالة الأولي يكون لدينا شعر التراتيم وقصائد المديح والملحمة ثم التراجيديا، أما في الحالة الثانية يكون لدينا شعر القدح والهجاء ثم الكوميديا. ومع ذلك يقال إن أصل كلٍ من النوعين من الشعر يرجع إلي هوميروس، إذ أن العلاقة بين مارجيتيس Margites

(٢٨٩) Daiches, Op. Cit., p. 25.

(٢٩٠) Arist., Poet., 1448 a 17.

(٢٩١) قارن : Plato, Laws, 654 a.

(٢٩٢) Arist., Op Cit., 1448 b 4 - 24.

(٢٩٣) Butcher, Aristotle's Theory of Fine Arts, pp. 121 - 162.

والكوميديا هي نفس العلاقة بين كل من الإلياذة والأوديسيا والتراجيديا(٢٩٤). فالكوميديا والتراجيديا هما آخر مراحل تطور هذين النوعين من الشعر. فالكوميديا تطورت من أناشيد الفالّوس بينما تطورت التراجيديا من أناشيد الدثيورامبوس.

الـــرد علــى النقـــاد :

يخصص أرسطو الفصل الخامس والعشرين من مقال فن الشعر للرد علي بعض الملاحظات النقدية التي أثارها النقاد المعاصرون. أغلب هذه الملاحظات التي يجيب عنها أرسطو يتعلق بتفاصيل دقيقة جدا قد تصل إلي حد التفاهة مثل تلك الملاحظات التي قد أبداها زويلوس Zoilus المعاصر لأرسطو والذي أطلق عليه لقب Homeromastix أي «سوْط هوميروس» (٢٩٥). كان زويلوس فيلسوفاً كلبياً وتلميذاً لبولوكراتيس Polycrates ومعلماً لأناكسيميديس Anaximenes . قال عنه سويداس إنه كان خطيباً وفيلسوفاً وقال عنه أيليانوس Aelianus إنه كان خطيباً كلبياً Ψογερός κύων ῥητορικός (٢٩٦). أشتهر زويلوس بنقده اللاذع لإيسوكراتيس وأفلاطون وخاصة هوميروس. يبدأ أرسطو بقوله «أما عن وجوه النقد وحلولها وعددها وأنواعها فلعل ذلك يتضح مما يلي» (٢٩٧) . يري أرسطو أن الشاعر مادام محاكياً – شأنه في ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة – فيجب عليه أن يسلك في المحاكاة أحد طرقٍ ثلاثة. إما أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن وإما أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون. إن الشاعر يعبر عن الأشياء باللغة إما بالأصلي الشائع وإما بالغريب وإما بالمستعار. بالإضافة إلي ذلك فإن المعايير التي تطبق علي الشعر تختلف عن تلك التي تطبق علي السياسة أو تطبق علي الصنائع الأخري(٢٩٨). إن الخطأ الشعري نوعان، خطأ يتبع الشعر نفسه، وخطأ يتبع أعراضه. فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته فالخطأ راجع إلي الشعر. أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جواداً يمد ساقيه الأماميتين معا أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره فليس هذا الخطأ راجعا إلي صناعة الشعر نفسها. هذه هي الأوجه التي ينبغي – في

(٢٩٤) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 106 sq.

(٢٩٥) سَوْط هوميروس Ὁμηρομάστιξ عنوان لأحد أعمال زويلوس التى يهاجم فيها أشعار هوميروس وينتقدها، وقد أصبح فيما بعد لقباً للمؤلف نفسه.

(٢٩٦) Suidas, S. V.; Aelian. Var. Hist., 11,10.

(٢٩٧) Arist., Poet., 1460 b2.

(٢٩٨) Crane, Op. Cit., pp. 215 sq.

أرسطو – أن نبحث عليها اعتراضات النقاد أو نحلها. ثم يواصل أرسطو فيتكلم عن الأمور التي ترجع إلي صنعة الشاعر(٢٩٩). إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطئ، لكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية، ويعني أرسطو بذلك إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة. يضرب أرسطو مثلاً بمطاردة هيكتور في الإلياذة. أما إذا كان من الممكن أن يبلغ الشاعر غايته بمثل هذه القوة أو بأعظم منها مع المحافظة علي أصول الصناعة فليس هناك وجه للاعتذار. ثم يتساءل أرسطو عما إذا كان الخطأ يرجع إلي الصناعة الشعرية نفسها أو إلي عرض من أعراضها. فالشاعر قد يجهل أن الغزالة ليس لها قرنان أهون من أن يصورها تصويراً غير فني. فإذا اعترض النقاد علي أن التصوير غير مطابق للحقيقة يمكن الرد علي اعتراضهم بأن الشاعر قد صور الأشياء كما يجب أن تكون. ويستشهد أرسطو هنا بقول الشاعر التراجيدي سوفوكليس حيث كان دائماً يقول إنه يصور الناس كما يجب أن يكونوا بينما يصورهم زميله ومعاصره يوريبيديس كما هم. أما إذا لم يكن التصوير من هذا النوع ولا من ذاك فيمكن الرد علي النقاد بأن الشاعر يصورهم كما يظنهم الناس. هنا يستشهد أرسطو بما يرويه الشعراء عن الآلهة فيقول إن هذه الروايات قد لا تكون أسمي من الحقيقة ولا هي مطابقة للواقع بل هي مطابقة لما يقوله الناس علي حد قول كسينوفانيس(٣٠٠) .يرد أرسطو بعد ذلك علي ملاحظات النقاد حول اللغة والأسلوب، فيري – علي سبيل المثال – أنه إذا كانت كلمة تؤدي إلي شئ من التناقض فيجب أن ينظر الناقد كم معني يمكن أن تحمل عليه في سياقها. إن هذه هي خير طريقة للفهم. ويختتم أرسطو دفاعه مشيراً إلي أن المآخذ التي تؤخذ علي الشعراء ترجع إلي خمسة أنواع : الاستمالة أو مخالفة العقل أو إيذاء الشعور أو التناقض أو الخروج علي أصول الصناعة.

يتضح من دفاع أرسطو أنه يرد علي ملاحظات تتفاوت في الأهمية، منها ما يتعلق بالترقيم أو باستعمال كلمة في غير معناها الشائع أو في استخدام الاستعارات والتشبية . إن أرسطو في هذا المجال ربما يصور آراء نقاد القرن الرابع قبل الميلاد، هؤلاء النقاد الذين لم تصلنا أغلب أعمالهم وخاصة الناقد زويلوس(٣٠١) . لكن ملاحظات أرسطو قد تؤكد في نفس الوقت أن أغلب ملاحظات هؤلاء النقاد كانت تصل إلي حد التفاهة والسوء، وأنها لم تكن قائمة علي أسس

(٢٩٩) Wimsatt, Op. Cit., p. 25.

(٣٠٠) Daiches, Op. Cit., pp. 43 - 44.

(٣٠١) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 108 sq.

نقدية سليمة، بل قامت علي التحامل وتصفية حسابات شخصية، إذ أنها كانت تدافع عن بعض مذاهب أخلاقية أو فلسفية أو أجتماعية معينة . وبالتالي يمكن القول إن أغلب نقاد القرن الرابع ليسوا سوي أبواقاً كل منهم يدافع عن مذهبه ويهاجم مذهب الآخرين وأنهم اتخذوا من أشعار هوميروس والشعراء الآخرين ميداناً لصراعهم. ومن الواضح أيضا أنه لم يوجد ناقد وصل في مستواه الثقافي إلي المستوي الذي وصل إليه كل من أفلاطون وأرسطو.

يمكن أن نخرج من مناقشة أرسطو السابقة حيث يرد علي تساؤلات النقاد ببعض النظريات أو الملاحظات العامة . إنه – علي سبيل المثال – إصرار أرسطو علي أن كل فن أو كل صنعة يجب أن يكون لها قدر معين من الحق حيث يقول أرسطو إن للشاعر حقاً في أن يعدّل في اللغة لكن ما هو حق بالنسبة للشاعر ليس في نفس الوقت حقاً بالنسبة لأى صاحب صنعة أخري(٣٠٢) . كما أن أرسطو يفرق بين الخطأ الجوهري والخطأ الثانوي في الفن حيث يري أن الشاعر إذا اختار موضوعاً ولم يستطع أن يتناوله بمهارة فيكون الخطأ جوهرياً إذ أنه يكمن في مقدرته الفنية(٣٠٣) . وهنا ينصح أرسطو النقاد أن يفرقوا في نقدهم بين الحالتين. كما أنه يتناول العلاقة بين الشعر والحقيقة عندما يؤكد حرية الشاعر في أن يصور الناس كما هم أو كما يجب أن يكونوا أو كما يقال عنهم . وهناك نصيحة أخري يسديها أرسطو إلي النقاد حيث يقول إن المنهج الأمثل في النقد هو عكس ما يذكره جلاوكون الذي يقول إن بعض النقاد يتعجلون الحكم بدون سبب معقول، يهاجمون الشاعر مقدماً ثم يحاولون أن يبرهنوا أنه قال ما تخيلوا أنه قد قال ثم يحاسبونه علي ذلك.

نصائح إلي الشعراء :

بالإضافة إلي نصائح أرسطو إلي النقاد فإنه يسدي بعض النصح أيضا إلي كتاب التراجيديا(٣٠٤) . علي الشاعر بعد أن ينتهي من الكتابة أن يتخيل العرض بقدر ما يستطيع حتي يتفادي أى عيوب قد تشوهه. كما يري أرسطو أن أقدر الكتاب التراجيدين – إذا تماثلت مواهبهم – هم الذين يشعرون بنفس المشاعر التي يريدون أن يعبروا عنها، فالذي يشعر بالكآبه يستطيع أن يصور الكآبة بصدق وينقلها إلي المشاهدين، والذي يشعر بالغضب يستطيع أن يصور مشاعر الغضب

(٣٠٢) Arist., Poet., 1460 b 13.
(٣٠٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I., pp. 112 sq.
(٣٠٤) Grube, Op. Cit., pp. 88 sq.

وينقلها إلي المشاهدين وبالتالي فإن الشعر إما أنه نابع عن موهبة طبيعية أو عن ضرب من الجنون، فالموهوب يخرج من شخصيته ويدخل في شخصية أخري، أما الآخر فلا يستطيع أن يخرج من جنونه أبدا(٣٠٥). إن أرسطو بذلك الرأي يصور طريقتين يستطيع كل شاعر أن ينقل بإحداهما مشاعر شخصيات تراجيدياته إلي مشاهديه. هناك شاعر يفقد شخصيته ويتقمص شخصية بعد أخري من شخصيات تراجيديته، هناك آخر يحتفظ بشخصيته ويظل في حالة جنونه . إن أرسطو لا يعبر عن رأيه في أيهما أفضل، لكن يبدو أنه يفضل الشاعر الذي يحتفظ بشخصيته.. هناك نصيحة أخري يسديها أرسطو إلي كتاب التراجيديا . علي الشاعر بعد اختياره للموضوع أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه ، أى يعطي الأسماء لشخصياته وينشئ الأحداث الرئيسية، و ويضرب أرسطو مثالين لذلك : تراجيديا إيفيجينيا بين التاوريين ليوريبيديس والأوديسيا لهوميروس. ربما يقصد أرسطو بذلك أن علي الكاتب التراجيدي أن يضع في ذهنه تفاصيل القصة كاملة حتي يتأكد من أن كل حادثة من الأحداث التي يصورها لها علاقة وطيدة بالقصة وأنها ليست خارجة عن نطاقها. إنها حقا نصيحة مفيدة للمؤلف المسرحي في كل العصور. نصيحة أخري يسديها أرسطو إلى الكاتب التراجيدي. إن كل تراجيديا يجب أن تحتوي علي عقدة وحل. فالأحداث التي تقع خارج التراجيديا وبعض الأحداث التي تقع داخلها هي العقدة، أما ما هو خلاف ذلك فهو الحل. يعني أرسطو بالعقدة ذلك الجزء الذي يبدأ ببداية التراجيديا حتي الجزء الذي يحدث منه التحول إلي سعادة أو إلي شقاء، ويعني بالحل ذلك الجزء الذي يبدأ مع بداية التحول وحتي نهاية التراجيديا(٣٠٦) . إن أرسطو بهذه النصيحة يعني أن كل حدث من أحداث التراجيديا لابد أن يوصل إلي حدث آخر. نصيحة أخري يسديها أرسطو إلي شعراء التراجيديا خاصة بالكورس. يجب أن يعتبر المؤلف التراجيدي الكورس واحداً من الممثلين فتكون أناشيده جزءاً داخلاً في الكل. كما يجب أن يشارك في التمثيل لا كما يحدث في تراجيديات يوريبيديس بل كما يحدث في تراجيديات سوفوكليس. لكن أناشيد الكورس عند الشعراء المتأخرين لم تعد جزءاً لا يتجزأ من التراجيديا بل أصبحت تصلح لأن تكون جزءاً في أى تراجيديا أخري. إنها مجرد فواصل غنائية، وكان أجاثون أول من أبتدأ هذه الطريقة. ثم يعبر أرسطو عن دهشته ويتساءل عن أي فرق بين أن يجعل الغناء فواصل وبين أن ينقل حديث أو أنشودة كورالية كاملة من تراجيديا إلي أخري.

---

(٣٠٥) Arist. Op. Cit., 1455 a 32.

(٣٠٦) Ibid., 1455 b 24.

إن هذه النصيحة الأخيرة التي يسديها أرسطو إلي الشاعر التراجيدي ربما تكون مسئولة مسئولية كاملة أو جزئية علي الأقل عن ذلك الكم الهائل من النقد الذي وجهه النقاد إلي يوريبيديس بحجة أن أناشيد الكورس في تراجيدياته ليست لها علاقة مباشرة بالأحداث. لقد بالغ هؤلاء النقاد وحملوا نصيحة أرسطو أكثر من معناها وتخيلوا أن أرسطو غير راضٍ عن يوريبيديس ككاتب تراجيدي(٣٠٧) . لكن أرسطو يشير إلي يوريبيديس مرات عديدة في مقال فن الشعر. قال عنه إنه أكثر الشعراء تراجيدية بسبب النهايات الحزينة لتراجيدياته(٣٠٨). إنه يعيب عليه أيضا لأنه منح شخصية منيلاووس في تراجيديا أورستيس ملامح شريرة دون الحاجة إلي ذلك، ولأنه استخدم حيلة الإله من الآله deux ex machina في تراجيديا ميديا، ولعدم التوافق في شخصية إيفيجينيا في تراجيديا إيفيجينيا في أوليس(٣٠٩). كما ينقد أيضا وصول أيجيوس غير المناسب في تراجيديا ميديا ليوريبيديس(٣١٠). كما ينتقد تعرف أورستيس علي اخته إيفيجينيا لكنه يمتدح تعرف إيفيجينيا علي شقيقها في نفس التراجيديا(٣١١) . من الواضح إذن أن ملاحظات أرسطو علي يوريبيديس أو غيره من شعراء التراجيديا لا تخضع لأي أهواء شخصية أو مشاعر خاصة.

التفسيرات المختلفة لفن الشعر:

يظهر مقال فن الشعر لقارئه أنه يمثل تقدماً رائعاً في مجال الفكر النقدي بالنسبة لكل ما سبقه من أعمال. في هذا المقال يستخدم أرسطو جل طاقة عقليته التحليلية في دراسة فن التراجيديا والشعر بوجه عام، والنتيجة هي ظهور أوائل الصيغ لكثير من الأفكار العميقة التي تتضمن الجذور العميقة لتذوق الشعر(٣١٢). لقد تعرضت هذه الأفكار لكثير من المناقشات وطورت ونقحت علي مدي ألفي عام حتي أصبح من المستحيل مقاومة الرغبة في الإطلاع علي هذه التطويرات والتنقيحات وتفسير نص مقال فن الشعر في ضوئها(٣١٣). مع ذلك فقد يري بعض الدارسين ضرورة مقاومة هذه الرغبة. إذ أن المناقشات والتطويرات والتنقيحات قد

---

(٣٠٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 114.
(٣٠٨) Arist, Poet., 1453 a 23 - 30.
(٣٠٩) Ibid., 1454 a 25 - 32.
(٣١٠) Ibid., 1461 b 21.
(٣١١) Ibid., 1454 b 32.
(٣١٢) Atkins, Op. Cit., p. 116.
(٣١٣) Jones, On Aristotle And Greek Tragedy, pp. 12 sqq.

لاتقدم أي مساهمة فعالة بل إنها قد تكون سببا من أسباب سوء فهم أرسطو أو سوء فهم تاريخ التذوق الأدبي(٣١٤). مثال ذلك التفسيرات التي أوردها بعض الدارسين حول مفهوم التطهير. فالتطهير عند أرسطو - كما يري هؤلاء الدارسون - «تخليص النفس من الشفقة والخوف وما يشبهها» (٣١٥). كما أن مفهوم لفظ «هامارتيا» قد خلق مجالاً واسعاً فيما بعد لدراسات سيكولوجية حول نفسية البطل التراجيدى . كما ثارت مناقشات متعددة حول فكرة المحاكاة في كل الفنون الجميلة، وقدم الدارسون آراء متعددة أغلبها لا يتفق مع ما كان يعنيه كل من أفلاطون أرسطو. كما ينطبق هذا القول أيضا علي مفهوم التعرف الذي يعتبر عنصراً ضرورياً في التراجيديا في أغلب العصور. لقد استخدم أرسطو لفظ التعرف بمعناه الواسع - كما رأينا - حتي أصبح يعني عنده الاكتشاف أو الافتضاح وليس كما يتخيله بعض الدارسين في العصور الحديثة.

غالباً ما يوصف مقال فن الشعر علي أنه رد عملي من جانب أرسطو علي آراء أفلاطون فيما يتعلق بالشعر(٣١٦) . لكنه في الحقيقة أكثر من ذلك، إذ أن أرسطو قد اهتم اهتماماً بالغاً بالتعبير عن آرائه الخاصة في هذا المجال، وأن يقدم دراسة للأساليب المختلفة لعظماء الشعراء والوصول إلي نتائج علمية عن طريق هذه الدراسة العملية(٣١٧). إذ يضع أرسطو في هذا المقال الهام تعريفات لمصطلحات نقدية عديدة فإنه قد قدم خدمات قيمة للنقاد في العصور التي جاءت بعده. وبالرغم من أنه لا يذكر أفلاطون بالأسم، إلا أن من الواضح أنه يجيب في بعض الفقرات في مقاله علي أستاذه أفلاطون(٣١٨). علي سبيل المثال، فيما يتعلق بالمحاكاة فإننا نجد أفلاطون يؤكد أن قيمة الشعر تتوقف علي مدي مصداقيته في تصوير الحياة عن طريق المحاكاة وليس عن طريق البهجة التي يبعثها في النفس . لكن أرسطو - كما لاحظنا - يؤكد أن المحاكاة الفنية الدقيقة هي في حد ذاتها مصدراً للبهجة والسرور(٣١٩). وبينما نجد أن أفلاطون يؤكد أن من الضروري أن يكون الشئ المحاكي جميلاً فإن أرسطو يؤكد أن محاكاة الأشياء القبيحة قد تكون قادرة علي أن تبدو جميلة فنياً في حد ذاتها. وإذا كان أفلاطون يعترض علي

(٣١٤) Grube, Greek And Roman Crtitics, pp. 90 - 91.

(٣١٥) Lucas, Tragedy, pp. 35 sqq.

(٣١٦) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 71; p. 117; - Jones, Op. Cit. p.21.

(٣١٧) Wimsatt, Literary Criticism, p.22.

(٣١٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 78.

(٣١٩) Crane, Critics And Criticism, pp. 166 sq.

الشعر كنوع من أنواع الفن لأنه يطلق العنان للعواطف التي يجب أن تكون دائماً محكومة ومكبوته فإن أرسطو يعترف بأن الشعر يطلق العنان للعواطف لكنه يري أن في ذلك تخفيف الوطأة علي هذه العواطف وبالتالي التقليل من حدتها. هذا بالإضافة إلي أن أفلاطون يري أن الشعر تقليد أو محاكاة لشئ هو في الواقع محاكاة لشئ موجود في عالم المثل وبالتالي فإنه يضع الشعر في المرحلة الثالثة من الحقيقة وبالتالي أيضا فهو بعيد كل البعد عن الصدق(٣٢٠). لكن أرسطو يري أن الشعر عندما يعالج موضوعاً فإن هذه المعالجة تكون أفضل وأعظم قيمة من المعالجة التاريخية التي يكون هدفها الوصول إلي الحقيقة عن طريق رصد الحقائق التاريخية التسجيلية بينما يهتم الشعر بالحقيقة المطلقة أكثر من أهتمامه بالأحداث التاريخية الخاصة(٣٢١).

هناك ملاحظات ضرورية لا يمكن لدارس مقال فن الشعر أن يتجاهلها. أول هذه الملاحظات وأهمها أن مقال فن الشعر لا يمكن أعتباره مجموعة من التعليمات الصارمة التي يجب أن يلتزم بها كل مؤلف مسرحي في كل العصور. فلقد كان هدف أرسطو من مقاله فن الشعر هو أن يصف ويتناول بالتعريف ما يظهر له أكثر فاعلية وأكثر تأثيراً في ممارسات أبرع الشعراء وكتاب المسرح، وأن يقدم مقترحات – مجرد مقترحات – لما يمكن أن يكون أفضل أسلوب في الكتابة المسرحية. لكن للأسف الشديد فقد حدث سوء فهم لمقترحات أرسطو وفسرها نقاد عصر النهضة الأوربية علي أنها مجموعة من القواعد الصارمة الملزمة للكاتب والتي لا يمكن لأي كاتب جيد أن يتغاضي عنها أو يفشل في ممارستها. ولعل أصدق مثال علي سوء الفهم هذا هو ما فعله الناقد كاستلفترو Castelvetro في نسخته لفن الشعر التي صدرت في عام ١٥٧٠م والتي أكد فيها ضرورة الإلتزام التام بالقواعد الأرسطية فيما يتعلق «بالوحدات الثلاث» وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث. في الحقيقة لقد ذكر أرسطو – كما لاحظنا – مرة واحدة العلاقة بين الزمن والحدث المسرحي. ففي الفصل الخامس من المقال حيث يتحدث عن الفروق بين الملحمة والتراجيديا يقول إن التراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تتحدد في خلال دورة شمس واحدة أو قد تتجاوزها بقليل بينما لا تهتم الملحمة بأى فترة من الزمن فيما يتعلق بالحدث». هكذا نري أن عبارة «بقدر الأمكان» لا يمكن أن

(٣٢٠) Daiches, Critical Approaches to Literature, p. 39.

(٣٢١) Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 17 sqq. ; Crane, Op. Cit., p. 148.

تعني «قاعدة ملزمة» .(٣٢٢) في الواقع هناك أكثر من تراجيديا أغريقية واحدة يتجاوز الحدث في كل منها دورة شمس واحدة. كذلك لا يضع أرسطو أية قاعدة ملزمة فيما يتعلق بوحدة المكان، بل إنه لم يذكر أن من المرغوب فيه أن يتحدد الحدث بمكان معين(٣٢٣). لكن مما لاشك فيه أن أرسطو يؤكد علي وحدة الحدث، بل إنه يكاد يصر علي أن العمل المسرحي الجيد يجب أن يتصف بوحدة الحدث أي وحدة القصة، ويشير إلي ذلك ويؤكده – كما لا حظنا – في أماكن متعددة من مقال فن الشعر. لكن قانون «الوحدات الثلاث» الذي ساد أثناء القرون القليلة السابقة لم يكن قد خطر علي بال أرسطو في لحظة من اللحظات(٣٢٤).

هناك ملحوظة أخري حول المبدأ الهام الخاص بالوحدة العضوية التي تناولها كل من أفلاطون وأرسطو، والتي تناولها فيما بعد أيضا هوراتيوس ولونجينوس. ففي الفصل السابع من مقال فن الشعر حيث يناقش أرسطو بعض متطلبات الحدث في التراجيديا يقول إن أي شئ جميل– سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً جامداً – مكون من أجزاء مختلفة لابد وأن يكون ليس فقط ذا أجزاء مرتبة ترتيباً جيداً بل أيضا متناسقة من حيث الحجم. فالجمال يتوقف علي كل من الحجم والترتيب معاً. ثم يواصل أرسطو قوله إن الكائنات الحية والأشياء الجامدة المكونة من أجزاء مختلفة يجب أن تكون ذات أجزاء متناسبة في حجمها فكذلك الحدث يجب أن يكون ذا طول مناسب . وأكثر من ذلك،ففي الفصل الثالث والعشرين يعلن أرسطو أن ملحمة ذات بناء جيد سوف تكون مثل كائن حي واحد متكامل. وكما يقول الناقد الأوربي هامفري هاوس Humphry House فإن المقارنة بين وحدة العمل الأدبي ووحدة الكائن الحي شئ هام جداً، إذ أن ذلك يفند اتهام أرسطو بأنه إنما يصف نوعاً جامداً ميتاً ميكانيكيا من الوحدة(٣٢٥). إن فكرة الربط بين الكائن الحي والعمل الأدبي تشير إلي نمو وتطور وقوة متجددة دائماً في الأدب، إذ ليس من الممكن أن يكون هناك كائنان حيان يشبه كل منهما الآخر تماماً ولهما نفس الصفات والمكونات.

ملاحظة أخري جديرة بالأهمية هي كيفية العلاقة بين الحدث والشخصية في الدراما. لكن هذا الموضوع تجدر دراسته مرتبطا ببعض فقرات من مقال آخر

(٣٢٢) Charlton, Castelvetro's Theory of Poetry, pp. 89 sqq.

(٣٢٣) Butcher, Op. Cit., p. 291.

(٣٢٤) Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.. 89.

(٣٢٥) House, Aristotle's Poetics, p.. 91.

لأرسطو وهو مقال الأخلاق. فإذا ما تناولنا هذا الموضوع في إيجاز شديد فإنه يمكن القول أن في الحياة الواقعية تخضع الشخصية للأحداث، إذ أن الشخصية هي وليدة الأحداث التي تمر بها ، فشخصية المرء تتطور في اتجاهات معينة بسبب الأحداث أو الظروف التي يمر بها المرء أثناء سنوات عمره الأولي، كما أن سمات المرء تبرز واضحة من خلال الأحداث التي تمر به. وبالمثل فإن - في الدراما - تبرز سمات الشخصية التراجيدية من خلال الأحداث التي تمر بها وبالتالي فهي تخضع للحدث وتصبح جزءاً تابعاً له. أما موضوع التطهير فهو موضوع يبعث علي الحيرة ويثير مزيداً من الجدل[٣٢٦]. وهذا الموضوع مثل سابقه من الضروري مناقشته في ضوء آراء أرسطو في مقاليه الخطابة والأخلاق.

مقال الخطابة

طبيعة المقال :

إذا كانت بعض المصادر تري أن أرسطو قد كتب مقال فن الشعر للرد علي بعض آراء أستاذه أفلاطون، فإن هناك بعض المصادر الأخري التي تري أنه كتب مقال الخطابة للرد علي آراء «عدوه» إيسوكراتيس . قيل إن أرسطو أثناء إقامته في أثينا - بين عامي ٣٦٧ - ٣٤٧ ق.م - كان ينتقد أساليب إيسوكراتيس في التعليم، وأنه كان يسخر من «تلك الأكوام المتراصة من خطب الخطباء عند بائعي الكتب»[٣٢٧]. لذلك فقد قرر أن يتناول موضوع الخطابة بأسلوب مقنع. إنتهي أرسطو من تنفيذ ذلك المشروع بعد موت إيسوكراتيس وأثناء إقامته الثانية في أثينا بين عامى ٣٣٥ و ٣٢٢ ق.م[٣٢٨]. لذلك فإذا كانت هناك عداوة بين أرسطو وإيسوكراتيس - كما تقول بعض المصادر- فلربما كانت مجرد خلاف في الرأي بين متنافسين في مجال واحد، ولربما أيضا كانت قد أنتهت بموت إيسوكراتيس. حقا إن أرسطو يصحح في مقال الخطابة بعض المذاهب التي أعتنقها إيسوكراتيس[٣٢٩] ، كما يشير إلى بعض الخطباء الآخرين لكنه يتجاهل الخطيب

---

(٣٢٦) Atkins, Op. Cit., Vol I, p. 85; Selden, The Theory of Criticism, p. 186; Blamires, History of Literary Criticism, p. 9; Daiches, Op. Cit. p. 39.

(٣٢٧) Dion. Hal. On Isocrates, 18.

(٣٢٨) Jebb, Attic Orators, p. xvi.

(٣٢٩) قارن : Arist., Rhet., III, 16,4.

ديموستنيس ربما لأسباب سياسية[٣٣٠] لذلك فمن الخطأ أن نعتبر مقال الخطابة مجرد رغبة من أرسطو للتعبير عن عداوته لإيسوكراتيس.

قبل أن يكتب أرسطو مقال الخطابة كتب بعض الأعمال الأخري عن نفس الموضوع . كتب جريلوس Gryllus – علي سبيل المثال – وهي محاورة اكتسبت عنوانها من اسم ابن الكاتب الأغريقي كسينوفون، وهي من الأعمال التي كتبها أرسطو للعامة وليس لخاصة المثقفين. كتب أيضا ثيوديكتيا Theodectia وهو مقال كتبه من أجل تلميذه ثيوديكتيس Theodectes حيث تناول فيما يبدو بعض الموضوعات مثل الأسلوب والتأليف وترتيب الخطاب[٣٣١]. ربما يعود تاريخ كتابة هذين العملين إلي سنوات عمر أرسطو الأولي حين كان يقوم بالتدريس. ولما أحس أنه قد نضج فعلاً تناول موضوع الخطابة برؤية مختلفة ومن جوانب متباينة. في ذلك الوقت كان أرسطو مشغولاً بمناقشة العالم الفكري للإنسان محاولاً أن يصوغ رأيه في أنواع العلوم النظرية والعملية النافعة. ولما كان يري أن فن الخطابة صورة من صور النشاط البشري – كما رأي في مقال فن الشعر من قبل – فإنه قد أعتبره جزءاً من مشروعه الفلسفي كنوع من أنواع العلوم النافعة. وهكذا قدم في مقال الخطابة عملاً آخر من أعماله الشهيرة التي كتبها للقراء الذين لديهم بعض المعرفة عن مذهبه الفلسفي. تناول أرسطو بعض جوانب الموضوع في محاورة ثيوديكتيس. لكنه في مقال الخطابة يتناول كل جوانب الموضوع، كما أنه يعرّف الخطابة من جديد. هذا بالإضافة إلي أنه يلمح إلي آراء أفلاطون في الخطابة. لم تكن الخطابة فناً حقيقياً بالنسبة لأفلاطون بل كانت مجرد حيلة أو خدعة «صانعة للاقناع» تعتمد علي بعض العوامل السيكولوجية[٣٣٢]. من الواضح أن أرسطو قد تأثر برأي أفلاطون. إذ أن الهدف الرئيسي لمقال أرسطو هو تفنيد رفض أفلاطون للخطابة كفن كما يبدو ذلك في بداية المقال[٣٣٣]. هذا بالإضافة إلي موافقته علي ضرورة دراسة جديدة لفن الخطابة تعتمد علي المنطق وعلم النفس. وهكذا لعبت آراء أفلاطون دوراً ملحوظاً في تشكيل آراء أرسطو في الخطابة. إن أرسطو يرد علي محاذير أفلاطون لكنه في نفس الوقت يقترب منه فيما يتعلق بالإلهام وضرورة أن تكون القيادة للفيلسوف[٣٣٤].

(٣٣٠) Atkins, Op. Cit., pp. 133 sqq.
(٣٣١) قارن: Arist., Op. Cit., III, 9, 9
(٣٣٢) أنظر ص ١١٥ أعلاه.
(٣٣٣) Rhys - Roberts, References to Plato in Aristotle's Rhetoric, pp. 342 - 346.
(٣٣٤) Grube, Op. Cit., pp. 92 sqq.

يتكون مقال الخطابة من ثلاثة أجزاء أو ثلاثة كتب. يتناول الكتابان الأول والثاني الموضوع أى اختيار نقاط المناقشة وكيفية دحضها. أما في الكتاب الثالث فيتناول أرسطو الجانب الشكلي للخطابة حيث يناقش الأسلوب λέξις مناقشة مستفيضة[٣٣٥] ، ثم ترتيب الموضوع τάξις في الخطبة[٣٣٦] . هناك بعض التشابه بين مقالي فن الشعر والخطابة بشكل عام. فالخطابة بأسلوب موجه إلي فئة معينة من الدارسين ويأخذ شكل محاضرات أو مذكرات تعتمد علي بعض القواعد المسلّمة، ذلك بالرغم من ملاحظة وجود بعض مظاهر الأسلوب المترابط كما يظهر في الفصل العاشر من الكتاب الثالث حيث يعبر أرسطو عن أفكاره بأسلوب مترابط وغير مفكك. كما أن هناك أيضا نفس ظاهرة التناول التاريخي حيث تتكرر إشارات أرسطو إلي نظريات من سبقه من الدارسين ورغبته في التوصل إلي مبادئ جديدة في ضوء ما تتصف به تلك النظريات من نقائص. لقد سبق أن أثار بعض التساؤلات المماثلة قبل مناقشته للظروف السياسية والميتافيزيقية في مجموعة أعماله العامة حول الخطابة والتي لم يصلنا منها سوي بعض الشذرات أو مجرد عناوين، ثم لخص كل تلك المناقشات فيما بعد في مقال الخطابة. كما أن استخدام أرسطو للمناهج النفسية واضح في كل من مقالتيْ فن الشعر والخطابة حيث يعتمد الموضوع أساساً في كل منهما علي دراسة الطبيعة البشرية. لذلك فإن آراءه ليست مجرد تأملات عشوائية بل هي تعبيرات منطقية تم التوصل إليها اعتماداً علي مبادئ أولية وتستمد قوتها من ضرورة نفسية.

أنواع الخطابة :

تتركز نظرية أرسطو في مقال الخطابة في أنه مهتم بالدرجة الأولي لإثبات أن الخطابة فن من الفنون وأنها جزء مترابط في منظومة فلسفية شاملة. لقد رفض أفلاطون – كما ذكرنا من قبل – الاعتراف بالخطابة كفن من الفنون بل وصف فن الجدل أو الحوار بأنه «قمة العلوم». لكننا نجد أن أرسطو في مطلع مقال الخطابة يتحدي أفلاطون في هذه النقطة. إن الخطابة في رأي أرسطو هي فن نظير ἀντιστρόφος أو شقيق للجدل[٣٣٧] . كلاهما فرعان لفن الاستنتاج المحتمل بصفة عامة. كما أنه يري أن مهمة الخطابة هي نفس المهمة العادية للفن. هكذا

(٣٣٥) Arist., Rhet., III, 1 - 12.

(٣٣٦) Ibid., III, 13 - 19.

(٣٣٧) Ibid., I, 1, 1.

يري أرسطو أن كل الناس يمارسون فن الخطابة إما بموهبة طبيعية أو بمهارة مكتسبة بالمران. في ضوء هذه الحقائق كان من الممكن أن نسأل عن الأسباب التي تؤدي إلي النجاح أو الفشل، وهو ما وصفه أرسطو بأنه الهدف الخاص للفن. ومن هنا جاء وصف أرسطو للهدف من الخطابة(٣٣٨) علي أنه اكتشاف كل الوسائل الممكنة للاقناع وليس الاقناع نفسه(٣٣٩)، وكان عليه إذن أن يرفض تعريف السوفسطائيين الأوائل لأنه لا يتفق مع وجهة نظره الفلسفية. يري أرسطو أن فن الخطابة ينقسم إلي ثلاثة أنواع طبقا للغرض منه. وما دام الغرض هو إقناع المستمعين لذلك هناك ثلاثة أنواع من المستمعين هم(٣٤٠) : جمهور ساحات القضاء، وأعضاء الجمعية الوطنية، وجمهور الإجتماعات الفرضية. وبالتالي فإن أنواع الخطابة ثلاثة وهي : خطب الدفاع التي تلقي في ساحات القضاء، والخطب التأملية التي تلقي في الجمعية الوطنية والخطب الاستعراضية التي تلقي أمام جمهور يهوي الاستعراضات اللغوية أو المديح أو ما أشبه ذلك(٣٤١).

بعد تعريف الخطابة وتقسيمها إلي ثلاثة أنواع ينتقل أرسطو إلي شرح فن الخطابة أو بمعني آخر فن النثر في الخطبة العامة(٣٤٢). إن خطب الدفاع جذبت انتباه الغالبية العظمي بينما فقدت الموضوعات الجوهرية أهميتها أمام الموضوعات العارضة(٣٤٣). يتناول أرسطو هذه النقطة بالتفصيل الدقيق والدراسة الشاملة مستخدماً مجموعة ضخمة من المصطلحات الفنية. أهم ما يميز هذه الدراسة هو رفض أرسطو للخطابة التي تعتمد علي مجرد دغدغة العواطف وإثارة القلق والشفقة والغضب إذ أن ذلك غير مقنع ولا يعتمد علي المنطق. إن أول شئ ضروري في الخطابة هو الصدق في المناقشة إذ يقول أرسطو : يجب أن تكون الحقائق سلاحنا الوحيد(٣٤٤). من هنا يبدأ في مناقشة كل من فكرة النفع والجمال والعدل التي تقوم عليها بعض أشكال البلاغة . يري أيضا أنه طالما أن الإقناع يعتمد علي العقل فلابد من معرفة علم النفس(٣٤٥). علي الخطيب أن يقوم بدراسة

(٣٣٨) Grube, Op. Cit. p. 101.

(٣٣٩) Arist., Rhet. I, 1, 14.

(٣٤٠) Ibid., I, 3, 1-3.

(٣٤١) Crane, Op. Cit., p. 221.

(٣٤٢) Grube, Op. Cit., p. 93.

(٣٤٣) Arist. , Rhet., I, 1, 3-10.

(٣٤٤) Ibid., III, 1,5.

(٣٤٥) Ibid, II, 1 sqq; 12 sqq.

أمزجة المستمعين وكيفية التأثير فيها. ثم يهاجم أرسطو رأي كل من ثيودوروس Theodorus وليكومنيوس Licymnius وآخرين فيما يتعلق بترتيب أجزاء الخطبة. فالمطلوب في الخطبة هو فقط إبداء الرأي ثم إثبات صحته. إنه يؤكد – مثل أفلاطون – علي ضرورة التفكير المنطقي واستخدام التأثيرات النفسية.

أسلوب الخطابة :

بعد أن يعرّف أرسطو الخطابة وأنواعها وأهدافها ينتقل إلي أسلوب الخطبة حيث يقول « ليس يكفي أن نعرف ماذا علينا أن نقول بل يجب علينا أيضا أن نقوله بالأسلوب السليم »[٣٤٦]. إن الأسلوب الخطابي الأمثل في رأي أرسطو هو أن يكون مجرد تقرير الحقائق خالياً من أى استماله للعواطف. يشرح أرسطو ذلك قائلاً ليس هناك معلم يزكي الهندسة بجمال الأسلوب[٣٤٧]. ومع ذلك فإن أرسطو مدرك أن مثل ذلك الأسلوب المثالي لا يمكن أن يتحقق سوي في مجتمع من السوبرمان. وما دمنا لا نعيش في هذا المجتمع فلابد أن نعترف بالضعف الإنساني الذي يؤدي إلي الرغبة في إنشاء صورة فخمة من التعبير. لكن أرسطو قد لا يفكر في نفس الوقت أن الاهتمام بالأسلوب قد يؤدي إلي الوضوح . ثم إن ذلك قد يأتي حسب رغبة جمهور المستعمين (أو القراء) البسطاء[٣٤٨]. يري أرسطو في هذا الصدد أن دراسة الأسلوب لم تكن تستحوذ علي الاهتمام في العصور الأولي حيث كانت تعتبر غير جديرة بالاهتمام من ذوي العقول النيرة[٣٤٩]، وأن الشعراء هم أول من اهتموا بتطوير الأسلوب. لذلك فإن كتاب النثر كانوا يحاولون بعد ذلك أن يقلدوا الشعراء في الأسلوب ويدافعون عن الأسلوب الشعري. أصدق مثال علي ذلك جورجياس، بل إن أفراد الطبقة غير المثقفة يعتبرون كتاب النثر الذين يكتبون بأسلوب شعري أحسن الكتاب. وبمرور الزمن بدأ الشعراء – وخاصة شعراء التراجيديا – يدخلون بعض التعديلات في الأسلوب الشعري لدرجة أن أصبح أسلوب الشعر لا يتفق مع أسلوب النثر[٣٥٠]. وفي الواقع فإن نثر جورجياس قد تضمن مظاهر أسلوبية ليست قليلة لم تعدْ صحيحة بعد في الشعر . لذا يري أرسطو أن استخدام النثر لأسلوب

(٣٤٦) Ibid., III, 1, 2.
(٣٤٧) Ibid., III, 1,6.
(٣٤٨) Ibid.
(٣٤٩) Ibid., III, I, 5.
(٣٥٠) Crane, Op. Cit., p. 223.

الشعر لم يقم علي أساس سليم، إذ أن «أسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر ἕτρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις [٣٥١].

يحدد أرسطو صفات الأسلوب الجيد، إنها الوضوح أولاً ثم الملاءمة ثانياً[٣٥٢]. إن وظيفة الخطبة شرح معني من المعاني وهذا لا يتحقق إلا إذا كان التعبير واضحاً وملائماً. يتوقف ذلك علي اختيار الكلمات فإن طبيعة المفردات المستخدمة هي التي تؤدي إلي الوضوح والملاءمة[٣٥٣]. ولكي يتحقق الوضوح يجب استخدام الكلمات الشائعة،[٣٥٤] إذ أنها تكون مفهومة ومعروفة للجميع[٣٥٥]. لكن الوقار والجمال قد يأتيان نتيجة لاستعمال الكلمات غير الشائعة التي تحدث الجدة والدهشة السارة[٣٥٦]. لذلك يمكن استخدام مثل هذه الكلمات أحيانا وليس دائماً. إن استخدام الاستعارة دليل علي العبقرية الطبيعية[٣٥٧]، إنها مصدر من المصادر الرئيسية لبهجة الأسلوب. كما أن لها تأثيراً نفسياً ملحوظاً. يمكن عن طريق استخدام الاستعارة تحقيق الربط بين الكلمات الشائعة وغير الشائعة. وهكذا يتحقق الوضوح والبهجة والدهشة في أقصي درجاتهم. ثم يتناول أرسطو طرق استخدام الاستعارات لكي تحقق الهدف المنشود[٣٥٨].

بالإضافة إلي الوضوح واستعمال المفردات والاستعارات المناسبة يري أرسطو أن الأسلوب لابد أن يتصف بنوع من الوقار أو السمو. يتحقق ذلك عن طريق استخدام النعوت الوصفية واستخدام صيغة الجمع بدلاً من صيغة المفرد واستخدام حروف العطف التي يمكن حذفها بقصد الاختصار[٣٥٩]. كما يجب مراعاة الأسلوب الملائم لكل موضوع من الموضوعات فمثلاً من العيب معالجة موضوع هام باهمال شديد أو معالجة موضوع تافه باهتمام شديد. كما يجب اختيار الأسلوب المناسب للمتكلم واختيار العبارات اللائقة به كأن يكون المتكلم ذكرا أو أنثي ، شاباً أو شيخاً، شخصاً عادياً أو مرموقاً، أغريقيا أو غير أغريقي .. إلخ، إذ أن

(٣٥١) Arist., Rhet., III, 1,9.
(٣٥٢) Ibid., III, 2,1.
(٣٥٣) Grube, Op. Cit., p. 95.
(٣٥٤) Arist. Rhet., III, 2,2.
(٣٥٥) Crane, Op. Cit., p. 228.
(٣٥٦) Arist, Rhet, III, 2, 2.
(٣٥٧) Ibid., III, 2, 8.
(٣٥٨) Grube, Op. Cit., p. 96.
(٣٥٩) Arist., Rhet., III, 6, 4 - 6.

كلا من الشاب والشيخ يتحدث (أو يكتب) بأسلوب مختلف عن الآخر(٣٦٠). وهنا نلاحظ أن أرسطو يضع نظرية سوف يكون لها أهمية بالغة في تاريخ النقد الأدبي فيما بعد . إن أرسطو لا يشترط الملاءمة لذاتها أو لمجرد تجميل الأسلوب، بل لأنها تجعل المستمع (أو القارئ) أكثر استعداداً للاقتناع برأى المتحدث(٣٦١)، الأهم من ذلك هو أن يكون للنثر – في رأي أرسطو –إيقاع وليس وزناً (٣٦٢) ، لقد سبقه إيسوكراتيس في ذلك الرأي وربما(٣٦٣) أيضا جورجياس ومدرسته. يشرح أرسطو ضرورة الإيقاع للنثر أذ أنه نابع من طبيعة الأشياء وهو ما نادي به كل من الفيثاغوريين وأفلاطون من قبل. فلقد وجده الفيثاغوريون في الأرقام بينما وجده أفلاطون في الموسيقي والشعر والنثر ووصفه بأنه ذلك الشئ الذي يحقق النظام والقياس في التعبير ككل(٣٦٤) . لذلك يعتبر أرسطو أن مكتوباً أو منطوقاً دون إيقاع يكون غامضاً وغير محدود. ولما كان كل ما هو غير محدود غير مرغوب وغير مفهوم فإن من الضروري وجود عنصر التحديد الذي يتحقق في النثر عن طريق الإيقاع(٣٦٥) . لكن إيقاع النثر لابد أن يختلف عن إيقاع الشعر. يري أرسطو أن الوزن السداسي أو الإيامبي والتروخى أوزان غير ملائمة لإيقاع النثر، لكنه يفضل الوزن البياني – ᴗ ᴗ ᴗ أو ᴗ ᴗ ᴗ – الذي استخدمه ثراسيماخوس لأول مرة(٣٦٦) . بذلك ينتقد أرسطو إيسوكراتيس الذي كان يفضل استخدام الوزن الإيامبي والتروخي(٣٦٧) .

من هارمونية الإيقاع في النثر ينتقل أرسطو إلي هارمونية أوسع وهي هارمونية الجملة. يري أن الأسلوب بوجه عام يمكن أن يكون حراً منمقاً(٣٦٨) . الأسلوب الحر هو الذي يتكون من جمل مرتبطة ببعضها بواسطة أدوات الربط، أما الأسلوب المنمق فهو الذي يتكون من جمل كل منها جملة كاملة قائمة بذاتها وأحيانا تكون جزءاً من كل أكبر. كان الأسلوب الحر سائداً في العصور السابقة علي

(٣٦٠) Ibid., III, 7, 6.
(٣٦١) Ibid., III, 7, 4.
(٣٦٢) Ibid., III, 8, 3.
(٣٦٣) Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.130.
(٣٦٤) Plato, Phileb., 23 e.
(٣٦٥) Arist., Rhet., III, 8, 2.
(٣٦٦) I bid., III, 8.5.
(٣٦٧) Grube, Op. Cit., pp. 97 - 98.
(٣٦٨) Arist., Rhet. , III, 9,1-2.

عصر أرسطو، لكنه فقد أهميته بعد ذلك. يفضل أرسطو الأسلوب المدمق لأنه يجعل النثر سهل التذكّر كما يحدث في الشعر، لكنه يشترط أن يتكون من جمل متوسطة الطول(٣٦٩) . فالجمل الطويلة تقطع حبل المناقشة والقصيرة تجعل المستمع (أو القارئ) يتعثر ويتردد(٣٧٠). ثم يختتم أرسطو مناقشته بشرح الوسائل التي تمنح التعبير الحيوية والقوة، ثم يتناول بالتعليق سمات الأسلوب في كل من الأنواع الثلاثة من الخطابة. إن ما يمنح التعبير حيوية وقوة هو استخدام الاستعارة والتشبية والطباق والتكرار وبعض الحيل الأسلوبية الأخري مثل التورية والإغراق (٣٧١).

ينتقل أرسطو بعد ذلك إلي شرح الأساليب المختلفة المناسبة لكل نوع من أنواع الخطابة(٣٧٢). إن لكل نوع من أنواع الخطابة الأسلوب المناسب له(٣٧٣) ، ولقد سبق أن قسم الخطابة إلى ثلاثة أنواع : خطبة الدفاع والخطبة التأملية والخطبة الاستعراضية . يتصف أسلوب خطبة الدفاع بالبساطة الشديدة والمباشرة كما يتصف أيضا بالدقة والكمال. وبما أن الخطبة تلقي أمام جمهور قليل وقاضي واحد فإنها لا تعتمد إلأعلي قليل من الحيل البلاغية ولا تترك سوي مكاناً قليلاً للتأثير العاطفي(٣٧٤). أما الخطبة التأملية وهي التي تلقي أمام جمهور كبير فهي تشبه المنظر الطبيعي المرسوم الذي يظهر كاملاً من بعيد بالرغم من أن تفاصيله الدقيقة قد تكون غير متقنة، لذا فإن أسلوب الخطبة يتصف بعدم اللمسات الفنية المتقنة. أما الخطبة الاستعراضية فيناسبها نفس الأسلوب الذي يناسب كل أنواع النثر المكتوب مثل الفلسفة والسياسة والتاريخ وغيرها. إنه أسلوب يتصف بالدقة والكمال، قادر علي إظهار اللمسات الدقيقة الرقيقة، معبر عن كل درجات المشاعر الرقيقة. إنه أكثر زينة من أسلوب خطبة الدفاع وأقل اتساعاً في تأثيره عن أسلوب الخطبة التأملية . يضيف أرسطو أن خطب الدفاع والخطب التأملية إذا ما قرأت فإنها قد تبدو في مستوي فني أقل. بالإضافة إلي ذلك فإن أرسطو يري أن كل الأساليب يجب أن تتصف أيضا بالوضوح والملاءمة (٣٧٥).

Crane, Op. Cit. , p. 225. (٣٦٩)

Arist., Op. Cit, III, 9, 6. (٣٧٠)

Ibid., III, 10, 6 - 9. (٣٧١)

Atkins, Op. Cit. vol. I, p. 147. (٣٧٢)

Arist., Op. Cit., III, 12 -1. (٣٧٣)

Ibid., III, 12, 2 - 5. (٣٧٤)

Grube, Op. Cit., p. 99. (٣٧٥)

ملاحظات عامة :

بالإضافة إلي آراء أرسطو ونظرياته التي تتعلق بالخطابة والنثر المكتوب هناك ملاحظات عابرة خاصة بالنقد الأدبي بالمعني الواسع للكلمة، منها ملاحظاته العابرة عن فن الأدب وملاحظاته النقدية علي الأسلوب والشعر بوجه عام. بعض هذه الملاحظات يمكن اقتفاء أثرها في مقال فن الشعر وأغلبها لمحات عملية ذات قيمة كبيرة . يتناول أرسطو فكرة ضرورة إخفاء الفن حيث يقول «يجب أن نخفي فناً ونبدو وكأننا نتحدث حديثا طبيعيا لا حديثاً فنياً. فالحديث الطبيعي مقنع والحديث الفني عكس ذلك، لأن الناس تحذره كما تحذر الكمين وكما يتشككون في الأنبذة المغشوشة » (٢٧٦). إن الفن الزائد عن الحد يؤذي أكثر من الإهمال في الفن، فالآخر ليس جيداً لكن الأول سئ بالتأكيد(٢٧٧). ولكي يتفادي الخطيب المبالغة فإنه يجب أن يكون رقيباً علي نفسه وهو يتحدث أمام المستمعين، وبذلك «يجرد الناقد من سلاحه»(٢٧٨). يبدي أرسطو ملاحظات أخري حول مناهج السرد وعن قيمة المقدمات المناسبة لكل شكل من أشكال الأدب. بالرغم من أنه يبدي هذه الملاحظات أثناء مناقشته للخطب الاستعراضية لكنها تحمل معان أوسع وأعم. إنه يرفض الرأي القائل أن علي المتحدث أن يسرع في الكلام(٢٧٩)، ويري أن الحديث لكي يكون ذا تأثير يجب أن تتخلله بعض الوقفات. كما يجب أيضا علي المتحدث ألا يروي كل ما لديه من حقائق بطريقة متلاحقة فإن في ذلك تحدياً لذاكرة المستمع. كما يؤكد أرسطو علي ضرورة تقديم تفسير مناسب قبل الدخول في الموضوع. وهنا يعبر أرسطو عن إعجابه إلي حد ما بما يفعله سوفوكليس وإلي حد كبير بما يفعله يوريبيديس في برولوجات تراجيدياتهما لتحقيق هذا الغرض. إذ أن هذه المقدمات تساعد المستمع علي فهم الموضوع ومتابعة مراحله المختلفة دون غموض أو لبس.

هناك ملاحظات عابرة أخري خاصة بالأدب بوجه عام وبالتراجيديا والكوميديا بوجه خاص. أولي هذه الملاحظات تظهر في قوله ليس هناك فن يتناول شيئاً خاصاً(٢٨٠) ، وهو ما يذكرنا بنظريته الأولي في مقال فن الشعر التي

(٢٧٦) Arist., Rhet., III, 2, 4 ; III, 16, 10.

(٢٧٧) Ibid., III, 3, 3.

(٢٧٨) Ibid., III, 7,9.

(٢٧٩) Ibid., III 16, 1-4.

(٢٨٠) Ibid., I, 2,11.

تقول إن الفن يعالج المطلق أو العام . يصف أرسطو في مقال فن الشعر أيضا السرور الذي تحققه الفنون التي تعتمد علي المحاكاة علي أن مصدره أساسا هو حب التعلم وأن هذا السرور يتحقق حتي لو كان المحاكي غير سار طالما أن الفنان قد حاكي الشئ محاكاة دقيقة(٣٨١) . إن أرسطو في مقال الخطابة يري أن مصدر ذلك السرور ليس فقط حب التعلم بل عنصر الدهشة أيضا(٣٨٢) . يقصد بذلك السرور الذي تبعثه في النفس القصص المثيرة بما تحتوي عليه من كوارث تراجيدية أو مطاردات مثيرة . كما يتحدث أرسطو أيضا عن التراجيديا بطريقة غير مباشرة عندما يتعرض لفكرة الشفقة والخوف . يري أرسطو في مقال فن الشعر أن ضحايا الشفقة هم الناس الأفاضل ومن مثلهم ممن يشاهدون معاناتهم . ثم يضيف في مقال الخطابة أن مما يثير الشفقة أن يهبط الحظ السئ من مكان كان يجب أن يهبط منه الحظ الحسن(٣٨٣) . أو يقول «كل الكوارث التي تقع بطريق الصدفة تثير الشفقة بشرط أن تكون كوارث مفزعة» (٣٨٤) . ثم يميز بين تأثير كل من الشفقة والخوف فالأولي تنتج من مشاهدة عذاب الأصدقاء والأخري من العذاب الذي يمس المشاهدين عن قرب، وفي الحالة الأخيرة يطرد الاحساس بالخوف الشفقة. كما يضيف أيضا قوله إن الكوارث التي تثير الشفقة تثير فينا الخوف إذا حدثت للآخرين .

أما عن الكوميديا فإن أرسطو يبدي بعض الملاحظات أيضا في مقال الخطابة يقول أرسطو إن أسباب الضحك يجب أن تكون سارة سواء كانت بشراً أو كلمات أو أفعالاً(٣٨٥) . كما يضيف أيضا أن كل النكات ليست مناسبة لكل الرجال، وعلي كل رجل أن يختار لنفسه الطريقة المناسبة للانبساط . كما أنه يميز بين الشخص الساخر والمهرج . فالشخص الساخر يلقي نكته لكي يضحك بينما المهرج يفعل ذلك ليضحك الآخرين(٣٨٦) . كما أنه يصف خفة الدم أو « الظرف» بأنها «وقاحة مهذبة»(٣٨٧)، لكنه يمدح الضحك البرئ حين يوافق علي مقولة جورجياس:

---

(٣٨١) Arist., Poet., 1448 b 10 - 20.

(٣٨٢) I dem., Rhet., I, 11, 23 - 25.

(٣٨٣) Ibid., II, 8, 10.

(٣٨٤) Ibid., II, 8, 8 12.

(٣٨٥) Ibid., I., 11 , 29

(٣٨٦) Ibid., III, 18, 7.

(٣٨٧) Ibid., II, 12, 16.

يجب علي المتحدث أن يمحو الأثر الذي أحدثه حديث منافسه الجاد بأن يثير الضحك، أو أن يتحدث بجدية إذا كان حديث منافسة حديثاً ضاحكاً(٣٨٨).

يبدي أرسطو رأيه أيضا في بعض الكتاب، وبالطبع فإن ملاحظاته تدخل في مجال النقد الأدبي - إنه ينقد - مع إعطاء الأمثلة - الأصداء الطنانة للكلمات المركبة والقديمة في نثر بعض الخطباء ومعلمي الخطابة مثل جورجياس ولوكوفرون Lycophron والكيداماس Alcidamas وسوء استخدامهم للنعوت المتكررة (مثل اللبن الأبيض) التي يسمح باستخدامها في الشعر وليس في النثر(٣٨٩). كما ينتقد فقدان الذوق في استعمال الاستعارة والتشبيه عند بعض الخطباء ومعلمي الخطابة الآخرين مثل أندروتيون Androtion وديموكراتيس Democrates كما ينتقد بشدة الأساليب الغامضة لكل من امبيدوكليس وهيراكليتوس (٣٩٠) وافتقار يوريبيديس إلي الذوق السليم في استعماله للاستعارة(٣٩١) بالرغم من أنه قد أمتدح برولوجاته من قبل . لكنه يعود فيمتدحه لأنه يطبق نظرية أرسطو التي تقول إن من الضروري أن تتفق أقوال كل شخصية مع صفاتها وسماتها وأن يكون حديث الشخصيات مأخوذا من الحياة العادية(٣٩٢).

هكذا نلاحظ أن مقال الخطابة لا يقل في أهميته عن مقال فن الشعر في مجال النقد الأدبي. إن المناهج التي يضعها أرسطو تقوم أساساً علي المنطق والاستقراء وعلي دراسة الطبيعة البشرية. إنها تؤكد علي ضرورة اختيار الموضوع الجيد والوضوح والملاءمة في كل من الكلمات والبناء والإيقاع المناسب والاستخدام الجيد للصور البلاغية وعدم المبالغة في إظهار الناحية الفنية. وعند محاولة تقويم العمل ككل يجب ألا نتجاهل العصر الذي جاء فيه أرسطو، فكل ما جاء في مقال الخطابة - وما جاء في مقال فن الشعر - ليس مجرد نزعات شخصية للمؤلف بل ردود أفعال نقدية لما كان شائعاً في عصره سواء كانت أعمالاً أدبية أو آراء نقدية(٣٩٣).

---

(٣٨٨) Grube, Op. Cit, p.101.

(٣٨٩) Arist. Rhet., III, 3 - 4.

(٣٩٠) Ibid., III, 5, 4 - 6.

(٣٩١) Ibid., III, 2,10.

(٣٩٢) Ibid., III, 2,5.

(٣٩٣) Atkins, Op. Cit., pp. 152 sqq.

مقال السياسة :

بالإضافة إلي مقال فن الشعر ومقال الخطابة هناك مقال ثالث من الضروري أن نقف عنده وقفه - ولو قصيرة - ونستقرئ بعض ملاحظات أرسطو العابرة التي تضيف في مجال النقد الأدبي بعض الإضافات المكملة لرأيه في المقالين السابقين. إنه مقال بعنوان السياسة. في الجزء الأخير من المقال يثير أرسطو المشكلة التي شغلت أفلاطون وهي الوظيفة الاجتماعية للشعر والموسيقي والفنون الجميلة الأخري. يحدث ذلك عندما يتعرض أرسطو للتعاليم(٣٩٤). إنه يتناول المشكلة بنفس الطريقة التي يتبعها أفلاطون، ويقترح نفس النوع من الرقابة تقريباً الذي يقترحه أفلاطون(٣٩٥). يجب علي الحكام مراعاة ألا يعرض علي الأطفال سوي القصص التي تحض علي الأخلاق الفاضلة، وألا يسمحوا بتداول الألفاظ البذيئة في الدولة، إذ أن الألفاظ البذيئة والأعمال البذيئة لها نفس التأثير. وإذا كان لابد من استثناء الكوميديا من ذلك الشرط فيجب ألا يشاهدها سوي الأشخاص الذكور البالغين. إذ أنها لا تعرض إلا في بعض الأعياد الدينية التي تحددها التقاليد والعادات. إن من المسلّم به هو أن الفن تقليد للحياة بالمعني الأفلاطوني(٣٩٦).

يناقش أرسطو الجزء الأكبر من التعليم في الفصول الأخيرة من الكتاب الثامن من مقال السياسة حيث يناقش الموضوعات الشائعة مثل القراءة والكتابة والتدريبات البدنية والموسيقي μουσική ويقصد بهذا اللفظ كلاً من الموسيقي والشعر في هذه المناقشة بأكملها(٣٩٧) . يهتم أرسطو هنا بالوظيفة الاجتماعية للشعر والموسيقي. إن للشعر والموسيقي ثلاث وظائف أولها وثانيها وظائف تعليمية وترفيهية وهو نفس مايراه أفلاطون في محاورة القوانين . لكن أرسطو يضيف وظيفة ثالثة وهي استغلال وقت الفراغ أحسن استغلال. إنه يميز بين الترفيه واستغلال وقت الفراغ. فالترفيه هو الراحة والاستجمام الذي يحتاج إليه المرء بعد العمل. إن له وظيفة علاجية ويعيد النشاط إلي الجسم والعقل. أما وقت الفراغ فهو الوقت الذي يتبقي بعد أن ينتهي المرء من عمله ومن ممارسة الترفيه اللازم. إن

(٣٩٤) Crane, Op. Cit., p. 214.

(٣٩٥) Arist., Politics, 1336 a - b.

(٣٩٦) Ibid., 1336 b 10.

(٣٩٧) Grube, Op. Cit., pp. 67 sqq. ; p. 67 n.2.

التعليم أثناء وقت الفراغ شئ مهم وهنا تبرز أهمية الدور الحيوي الذي يلعبه الشعر والموسيقي. إنهما ليسا - كما يظن البعض دائماً - مصدراً من مصادر السرور، لكنهما يساعدان علي تحقيق السعادة، إذ أن استغلال وقت الفراغ استغلالاً طيباً له من الفائدة أكثر مما للترفيه، إنها فائدة تتحقق في بعض الأحيان لأغلب أفراد البشر وتوصلهم إلي حياة أفضل، أي توصلهم إلي معرفة الحكمة. لذا يمكن تسمية هذه الوظيفة وظيفة ثقافية(٢٩٨).

أهم هذه الوظائف الثلاث للشعر والموسيقي في رأي أرسطو هي الوظيفة التعليمية(٢٩٩). إنها - كما عند أفلاطون - تدرب العواطف وتعلم المرء كيف يستمتع بالأعمال الأخلاقية والشخصية الفاضلة(٤٠٠) . يجب علي الأطفال أن يتعلموا العزف علي الآلات الموسيقية لا إلي درجة تجعلهم قادرين علي تقديم عروض فنية في مباريات المحترفين التي لا تليق بهم بل إلى درجة تجعلهم قادرين علي أن يصبحوا حكاماً بارعين أو نقاداً للعروض الفنية عندما يبلغون سن الرشد(٤٠١). كما أن هذا التدريب علي الآلات الموسيقية مفيد أيضا في إبعاد الأطفال عن الانغماس في أعمال الشر وبالتالى فإن له تأثير طيب في تكوين الشخصية(٤٠٢). وأثناء مناقشة أرسطو للوظيفة الترفيهية للشعر والموسيقي يناقش فكرة التطهير التي يعتبرها في هذا المقال - مقال السياسة - محددة بهذه الوظيفة. يري أفلاطون أن الترفيه مطلوب لإعادة التوازن العاطفي الذي هو نتيجة للتطهير لكن أرسطو يري أن العروض الزاخرة بالعواطف والمشحونة بالأحاسيس تهدف إلي الترفيه وهي قاصرة علي الأشخاص البالغين فقط والتي تكون غير مناسبة في تعليم الأطفال(٤٠٣). لكن يجب ألا يشترك المواطنون في تقديم هذه العروض، ولعل ذلك يذكرنا بأفلاطون حيث يقول في محاورة القوانين إنه يجب علي المواطنين ألا يشتركوا في تقديم عروض الكوميديا. إن أرسطو في هذه المناقشة يهتم بنفس المشكلة - مشكلة التماثل العاطفي - التي اهتم بها أفلاطون من قبل وهي أن أي نوع من العروض أو من أنواع المحاكاة يبعث في النفس

(٢٩٨) Arist., Politics, 1339 a 25 - 26.

(٢٩٩) Ibid., 1339 a 11 - 1341 b 35.

(٤٠٠) Cooper, Aristotelian theory of Comedy, p. 128.

(٤٠١) Arist. Politics, 1341 a 1 - b 19.

(٤٠٢) Ibid., 1340 b 26 - 30.

(٤٠٣) Ibid., 1342 a 3.

المشاركة في المشاعر بل إن بعضها قد يوصلنا إلي درجة الجذب(٤٠٤). لكن بينما اعتقد أفلاطون أننا نصبح مثل من يحاكون فإن أرسطو يعتقد أن القدر الضخم من الإثارة العاطفية الذي تسببه هذه العروض قد يخلص النفس-عن طريق التطهير-من التمادي في الأنفعال.

عند مناقشته لفكرة التطهير يشير أرسطو إلي ما قاله في مقال فن الشعر بالتفصيل(٤٠٥). يقول أرسطو في مقال السياسة حيث يتحدث عن التطهير إنه انفعال يسيطر بقوة علي بعض النفوس البشرية وهو موجود في النفوس بدرجات متفاوته مثل الشفقة والخوف والإحساس بالنشوة والجذب الذي يتعرض له بعض الأشخاص. إننا نلاحظ أنه عندما يخضع مثل هؤلاء الأشخاص لتأثير الموسيقي الدينية ويتأثرون بالأغاني التي تدفع النفس إلي الجنون فإنهم يعودن إلي طبيعتهم كما لو كانوا قد تعرضوا لعلاج طبي أو تطهير نفسي. وبالمثل فإن الأشخاص الذين يخضعون خضوعاً تاماً للشفقة والخوف - وعادة ما يحدث ذلك للأشخاص الأنفعاليين - فإنهم بالتأكيد يتأثرون بنفس الطريقة. إنهم جميعاً يتعرضون لنوع من التطهير النفسي والخلاص اللذيذ - كما أن آخرين يمرون بنفس التجربة لدرجة أنهم يشاركون في نفس الانفعالات. وبالمثل فإن الأغاني التطهيرية تبعث البهجة في نفوس الناس وهي بهجة غير مؤذية. لذلك يجب علينا أن نعد لمثل هذه الأغاني والألحان أشخاصاً ليقدموا الشعر والموسيقي في المسرح.

ينتقل أرسطو بعد ذلك إلي الحديث عن المشاهدين. إنه يقسمهم إلي نوعين، الأول يتكون من الرجال الأحرار والمثقفين، أما الثاني فيتكون من السوقة والحرفيين والعمال وما أشبه ذلك. علينا أن نقدم لأفراد النوع الثاني المباريات والمسابقات الفنية للترفيه عنهم ، فكما أن أنفسهم محرومة من حالتها الطبيعية فكذلك هم أيضا محرومون من الموسيقي والأغاني المثيرة المبالغ فيها. إن كل شخص يستمد إحساسه بالبهجة من الشئ الذي يماثل طبيعته . علينا إذن - هكذا يري أرسطو - أن نسمح للمؤديين أن يقدموا ذلك النوع من الموسيقي والشعر لذلك النوع من المشاهدين.

قد يبدو معني التهطير الآن واضحا(٤٠٦). يجب تقديم العروض التي تتميز

(٤٠٤) Ibid., 1340 a 7 - 14.

(٤٠٥) Ibid., 1342 a 5.

(٤٠٦) Grube, Op. Cit., p. 69.

بالانفعالات الشديدة والمثيرة إلي هؤلاء الذين لا يسيطرون علي مشاعرهم كي تثار مشاعرهم أكثر فأكثر حتي تصل إلي ذروة تطهرهم من التمادي في الأنفعال وتعيدهم إلي حالة من الصلاح الأخلاقي والاتزان العاطفي. إن العواطف التي يذكرها أرسطو هي الشفقة والخوف والشعور بالجذب. علينا أن نتذكر أن المقصود بمثل هذه العملية هم السوقة والحرفيين والعمال وما أشبه ذلك، وأن الرجال المثقفين الذين يستطيعون التحكم في عواطفهم ليسوا في حاجة إلي ذلك العلاج المأخوذ من نفس الداء . وحتي إذا تأثر هؤلاء الرجال المثقفون فسوف لا يتأثرون إلا بدرجة أقل بكثير.

هذه هي المناقشة العامة الوحيدة للشعر والموسيقي في مقال السياسة، إن أرسطو يتفق مع أفلاطون في فرض رقابة علي الفنون، وفي تحديد وظيفتي التعليم والترفيه للفنون، لكنه يضيف وظيفة ثالثة وهي الوظيفة التثقيفية. وبينما يتفق الإثنان في الهدف العام للترفيه فإن وسائل تحقيقه تختلف عند كل منهما. إن نظرية أرسطو في التطهير تعتبر جديدة عندما يطبقها علي المنافسات الموسيقية ومباريات الشعر كما أنه يسمح بأنواع كثيرة من العروض التطهيرية التي لم يكن يوافق عليها أفلاطون مطلقاً.

ذاك هو أرسطو الذي أثارت آراؤه ونظرياته تساؤلات عديدة ومناقشات مثيرة علي مدي أكثر من عشرين قرناً من الزمان(٤٠٧). واعتقد أن ملف أرسطو لم يغلق بعد ولن يغلق أبداً، فمازلنا حتي الآن نكتشف فيه كل يوم جديداً يضئ الطريق ويفتح صفحات جديدة في مجال النقد الأدبي(٤٠٨).

---

(٤٠٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 72.

(٤٠٨) Daiches, Op. Cit., p. 39.

الفصل الثالث

بعد أرسطو

الفصل الثالث

بعد أرسطو

ثيوفراستوس

لم يظهر بعد أفلاطون وأرسطو ناقد أدبي يمكن مقارنة أعمالة بأعمالهما. فلقد ترك أفلاطون وأرسطو تراثا مازال تأثيره واضحاً حتي اليوم. ربما يكون ثيوفراستوس أكبر وأعظم شخصية ناقدة ظهرت بعد أرسطو. ينتمي ثيوفراستوس إلي القرن الرابع قبل الميلاد . ولد ثيوفراستوس في اريسوس Eresos عام ٣٧٢ ق.م ومات عام ٢٨٧ ق.م. بعد أن عاش خمسة وثمانين عاماً[١] . تولي رئاسة اللوكيوم بعد أن ترك أرسطو أثينا في عام ٣٢٣ ق.م. أدخل تعديلات كثيرة علي مبني اللوكيوم وأضاف مجموعة من الأبنية حيث كان يتلقي التلاميذ محاضراتهم. إتبع في تعليمه إرشارات أستاذه أرسطو. يمكن القول إن ثيوفراستوس كان معلماً للفلسفة أكثر منه فيلسوفاً مجدداً. كان يهتم بدرجة كبيرة بتعليم العلوم وهو الاتجاه الذي كان سائداً في ذلك العصر. إذ أن الفلسفة كانت قد أصبحت في ذلك الوقت دليلاً ومرشداً عملياً لحياة أفضل وليست شكلاً من أشكال التأمل ذا الجانب العملي[٢]. لذلك فقد أقتصرت علي بعض أنواع الأدب مثل الأحاديث وقصائد الهجاء والخطابة.

وصلتنا عناوين وبعض شذرات من أعمال ثيوفراستوس المتعددة والتي يتناول أغلبها نفس الموضوعات التي عالجها أرسطو والتي لم تكن سوي محاضرات أو مسودات لمحاضرات كان ثيوفراستوس يلقيها علي تلاميذه، إذ أنه كان معلماً ناجحاً.قيل إن عدد تلاميذه بلغ الألفين.ولعل ذلك ليس بعيداً عن المبالغة،إذ أنه ظل يقوم بالتدريس في اللوكيوم مدة تقرب من خمسة وثلاثين عاماً.بذلك يكون عدد التلاميذ الذين ينضمون إلي اللوكيوم في كل عام ما بين خمسين أو ستين تلميذاً[٢].

(١) Diog Laert., v, 36 sqq.

(٢) Cicero, Tusc., II, 11.

لم يصلنا كاملاً من أعماله سوي كتابين فقط يتناولان علم النبات أحدهما بعنوان تاريخ النبات περὶ φυτων ἱστορία والآخر بعنوان أنواع النبات αιτια φυτικαί كما وصلنا جزء لا بأس به من كتاب بعنوان الميتافيزيقا. لكن شهرة ثيوفراستوس أثناء الأجيال القديمة والحديثة تعود إلي كتابه الوحيد الذي وصلنا كاملاً بعنوان الشخصيات Χαρακτῆρες [٣]، ذكره ديوجينيس لائرتيوس ربما نقلاً عن أندرونيكوس Andronicus . يتناول الكتاب ثلاثين شخصية كل شخصية تتصف بصفة تثير الضحك مثل البخل أو الجبن أو الفضول أو الثرثرة. هذا بالإضافة إلي مجموعة ضخمة من الشذرات التي تؤكد أن ثيوفراستوس قد عالج موضوعات مختلفة[٤].

كان ثيوفراستوس ابن شقيقة أرسطو وتلميذه المخلص وخليفته في اللوكيوم. أشتهر بأنه كان ناقداً مشائياً. كتب عن الشعر والأسلوب. قامت محاولات متعددة لإعادة بناء نظرياته في ضوء ما وصلنا من معلومات من مصادر قديمة جاءت بعده . يذكر كتاب القرن الأول قبل الميلاد - مثل شيشرون وديونوسيوس هاليكارناسيوس وغيرهما - في ملاحظاتهم حول نظرية الأدب والنقد الأدبي بعض الآراء النقدية التي كانت سائدة في عصرهم والتي يرجع أصلها إلي مصادر إغريقية. يمكن تتبع أصل بعض هذه الآراء إلي أرسطو نفسه، كما يمكن تتبع أصلها أيضا إلي ثيوفراستوس في كتابه عن الأسلوب περὶ λέξεως - إن هناك علي الأقل رأيين يمكن إرجاعهما إلي ثيوفراستوس وهما رأيه حول قائمة المميزات الأربع αρεταί للأسلوب ورأيه حول أنواع الأساليب الثلاثة. قبل أن نتناول هذه النقطة يجدر بنا أن نتناول بعض ما نعرفه من حقائق عن ثيوفراستوس، تولي ثيوفراستوس رئاسة اللوكيوم في عام ٣٢٣ ق.م. بعد أن ترك أرسطو أثينا متجهاً إلي خالكيس[٥]. لا ينتمي ثيوفراستوس إلي العصر الهلليني بل إلي العصر الكلاسيكي. يعتبر كتاب الشخصيات مفيداً للخطباء والكتاب في مجال الدراسات النفسية. لكن للأسف الشديد لم يصلنا شئ من أعماله في مجال الشعر والأسلوب سوي ما استطاع المحققون ومؤرخو الأدب أن يجمعوه من كتابات المؤلفين الذين جاءوا بعد[٦].

(٣) Atkins, Literary Criticism In Antiquity, Vol. I, p. 155.

(٤) Rose, Greek literature, pp. 351 - 353.

(٥) أنظر ص ١٢٤ أعلاه.

(٦) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 103 sqq.

لا يوجد خلاف شديد في أن آراء ثيوفراستوس تتفق في أغلبها مع آراء أستاذه أرسطو[٧]. إنه يتناول الموضوعات التي علي الخطيب أن يعالجها والقواعد العامة التي يجب أن يتبعها في ذلك. إنه لا يرضي عن الخطب المكونة من جمل متصلة بل يفضل الخطب المكونة من الجمل المدورة[٨]. ينصح الخطيب بأن يقلل من شدة اندفاعه في استخدام المجاز بأن يبدأ الجملة بالتعبير «كما لو» أو «إذا كان لي أن أقولها بهذه الطريقة» أو ما أشبه ذلك[٩] . بالإضافة إلي ذلك فإن ثيوفراستوس – مثله في ذلك مثل أستاذه أرسطو – كان مدركاً لمدي القدر الكبير من تأثير الموسيقي والشعر في تكوين الشخصية[١٠] . كما تتفق أيضا آراء أرسطو وثيوفراستوس في أن الكلمات الجميلة تكون جميلة برنينها أو بمعانيها أو بعلاقتها بالكلمات الأخري حتي إذا لم تكن مستخدمة بمعانيها الشائعة[١١] . كما أن كليهما يناقش المبادئ التي يعرفها أرسطو بأنها القواعد العامة التي يجب أن يتبعها المرء أو يتحاشاها في حياته، والتي تعبر عن وجهة نظر مقبولة أو مرفوضة. [١٢] إن رأي أرسطو في هذه النقطة فيه من التفاصيل أكثر مما في رأي ثيوفراستوس[١٣].

لا يعني ذلك أن ثيوفراستوس لم يكن سوي صدى لصوت أرسطو. إنه غالباً ما يجمل آراء أستاذة أو يوضحها. فلقد ناقش بمزيد من التفاصيل فكرة الإلقاء وهي فكرة لايرتاح إليها أرسطو ويتحاشي مناقشتها[١٤]. كما أنه كان أكثر إدراكاً للتطور التاريخي في الموضوعات الخاصة بالأسلوب حيث يلاحظ التغيرات التي طرأت علي الأسلوب التاريخي عند كل من هيرودوتوس وثوكوديديس[١٥] . ويتفق مع أرسطو في موقفه الرافض للخطب الاستعراضية حيث يري كلاهما أن النوع الخطابي الاستعراضي لا علاقة له بالشئون العملية بل الهدف منه مجرد إدخال البهجة في النفوس[١٦]. ولعل ذلك يدفعنا إلي الاعتقاد أن ثيوفراستوس يتفق مع

(٧) Croissant, Aristote et les Mysteres, pp. 133 - 116.
(٨) Cicero, Orator, 288; cf. Arist., Rhet., 1409 a 24
(٩) Longinus, On the Sublime, 32, 3.
(١٠) Plut, De Rect. Rat. Aud., 38 a
(١١) Arist.,Rhet., 1405b 6-20; Demetrius,173 - 174; Dion. Hal.,Composition, 16.
(١٢) Arist., Rhet., 2, 21.
(١٣) Grube, Theophrastus as a Literary Critic, pp. 173 - 174.
(١٤) Rabe, Prolegomenon sylloge, pp.177.
(١٥) Cicero, Orator, 39.
(١٦) Quintilian, 3, 7, 1.

أستاذه أرسطو حول نظرية تقسيم الخطابة إلي ثلاثة أنواع . يستشهد كوينتيليانوس بقول ثيوفراستوس إن الخطيب ربما يستطيع أن يصل إلي كيفية صياغة مقدمة خطبته بعد ملاحظة ما جاء في حديث منافسه(١٧). ربما نقل كوينتيليانوس هذا القول عن مناقشة لثيوفراستوس لمقدمة الخطبة، وبالتالي يمكن الاعتقاد أن ثيوفراستوس قد ناقش الأجزاء الأربعة للخطبة وهي المقدمة أو الاستهلال والسرد والبرهان والخاتمة وهو موضوع ناقشه أرسطو بإسهاب في نهاية مقال الخطابة.

يروي شيشرون أن ثيوفراستوس ناقش إيقاع النثر بتفصيل أكثر من أرسطو(١٨). كما أن هناك إشارة هامة عند ديمتريوس قد تؤكد أن ثيوفراستوس قد ذهب إلي أبعد من مجرد تعريف القدم في بداية الجملة أو نهايتها. إذ أنه تنبه إلي وجود إيقاع پايوني في الجمل التي تبدأ أو تنتهي بقدم پايوني(١٩). فإذا كان ثيوفراستوس قد وجه اهتماماً للإيقاع العام للنثر أكثر من الاهتمام بمجرد دراسة القدم في حد ذاته فإنه يكون بذلك قد أدخل تعديلات علي النظرية الأرسطية الخاصة بالإيقاع في النثر وهو ما تجاهل ذكره النقاد الذين جاءوا بعده(٢٠).

يستشهد كوينتيليانوس بقول ثيوفراستوس إن قراءة الشعر مفيدة بالنسبة للمتحدثين وأن كثيرين آخرين قد تبعوه في إسداء تلك النصيحة(٢١). قد تعني رواية كوينتيليانوس أن ثيوفراستوس قد أكد علي فائدة الشعر في تعليم الخطيب أكثر مما فعل أرسطو من قبل. أهم من ذلك تلك الشذرة التي تنسب إلي ثيوفراستوس والتي يري فيها أن بعض الأشياء يجب أن تترك لخيال المستمع (أو القارئ)(٢٢). في هذه الشذرة يطلب ثيوفراستوس من الخطيب (أو الكاتب) ألا يذكر كل شيء بالتفصيل الشديد الكامل بل عليه أن يترك لمستمعيه فرصة الاستنتاج وبذل الجهد في التخيل. وعندما يفطن المستمع إلي ما لم يشأ المتحدث أن يذكره فإنه سوف يصبح أكثر من مجرد مستمع، سوف يصبح شاهداً يدلي بشهادته مدافعاً عن المتحدث، سوف يصبح شاهداً صديقاً لأنه يعتبر نفسه ذكيا وأن

---

(١٧) Ibid., 4,1,32.

(١٨) Cicero, De Oratore, 3, 184; Orator, 172.

(١٩) Demetrius, 41.

(٢٠) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 157 - 158.

(٢١) Quintilian, 10, 1, 27.

(٢٢) Demetrius, 114.

المتحدث قد منحه الفرصة لممارسة ذكائه. أما أن يقول المتحدث كل شيء فإنه بذلك يتهم مستمعيه بالغباء ويشعرهم بأنه إنما يتحدث إلي مستمعين لا يفقهون شيئاً.

يستشهد ديمتريوس بتعريف ثيوفراستوس للبرودة بأنها ذلك الشئ الذي يتسبب فى المبالغة في صياغة شكل التعبير المناسب للموضوع، أى يتسبب في خلق لغة منمقة أكثر من اللازم(٢٣). إن ذلك يشبه في فحواه مناقشة أرسطو لبرودة الأسلوب والتي يستشهد بها ديمتريوس بعد ذلك. هنا يجب ملاحظة أن ما يفكر فيه كل من أرسطو وثيوفراستوس هو برودة الأسلوب وأن العيب يكمن في صياغة لغة تتميز بوقار غير ملائم، عيب يتعارض مع نوعية الملاءمة وهو ما يتفق تماماً مع المفهوم الأرسطي للحد الوسط بين أقصي الطرفين. إن ذلك يذكرنا بنصيحة أرسطو بأن الأسلوب سواء في الشعر أو النثر يجب أن يكون واضحاً لكن ليس متواضعاً أي يكون منمقاً إلي حدٍ ما(٢٤). بالإضافة إلي ذلك فإن ديونوسيوس هاليكارناسيوس(٢٥) يروي أن ثيوفراستوس يقول إن الوقار يتحقق بطرق ثلاث : الأسلوب وترتيب الكلمات واستخدام المحسنات اللفظية(٢٦). إن ما يرويه ديونوسيوس هاليكارناسيوس يعني التمييز بين اختيار الكلمات من ناحية وترتيبها من ناحية أخري، ذلك التميز الذي قد أصبح التقسيم الرئيسي للأسلوب عند النقاد فيما بعد. لقد ألمح أرسطو إلي ذلك التمييز حيث قال إن يوريبيديس كان يحقق التأثير المرجو ليس عن طريق اختيار الكلمات – إذ أنه كان يستخدم مفردات شائعة – بل عن طريق ترتيبها(٢٧).

يستشهد أمونيوس Ammonius – وهو معلق متأخر-علي أعمال أرسطو(٢٨) بفقرة من ثيوفراستوس حيث يقول إن كل خطبة لها جانبان. الجانب الأول هو المضمون، أما الثاني فهو تأثيرها علي المستمعين(٢٩). يهتم الفلاسفة بالجانب الأول بينما يهتم الشعراء أو الخطباء بالجانب الثاني. إنهم يختارون كلماتهم للتأثير

(٢٣) Ibid.
(٢٤) Arist., Rhet., 1404 b 1-4; cf. Poet., 1458 a 19.
(٢٥) Dion. Hal., Isocrates, 3.
(٢٦) Grube, Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius Halicarnassus, pp. 251 sqq.
(٢٧) Arist., Rhet., 1404 b 24-36.
(٢٨) Ammonius, De interpretatione, 65, 22.
(٢٩) Grube, Op. Cit., pp. 177 - 178.

ويرتبونها ترتيباً متوافقاً ويبهجون مستمعيهم بهذه الوسائل وأيضا بوسائل أخري مثل الوضوح والصفاء والإسهاب والاقتضاب مستخدمين كل ذلك بطرق مناسبة. قد يبدو ذلك الرأي مشابهاً لما يظهر عند أرسطو حيث يميز بين لغة التعليم والأسلوب الخطابي الذي يجب أن يضع في حسبانه غباء المستمعين(٣٠). يجب ألا نفكر هنا في أصل مفهوم الأسلوب المتصل، لأن الأسلوب المتصل هو نتاج الفن كما أنه أيضا نتاج نوع آخر من الأدب. إن أصله لا يرجع إلي الفيلسوف بل يرجع إلي الخطيب ليسياس. لقد جعلنا أرسطو نشعر أن علي الخطيب أن يتحدث مثل الفيلسوف. لكن ثيوفراستوس يفرق تماماً بينهما، وهذا ما يميز بين الأدب وما نسميه لغة التعليم. إن الفرق ليس واضحاً تماماً لكنه يحتاج إلي تأكيد وهو مفهوم أرسطي بوجه عام.

لاحظنا أن ثيوفراستوس يشرح أو يردد آراء أرسطو ومفاهيمه مع إضافات هامة من عنده، لكنه لا يبعد عن النظرية الأرسطية أو يعارضها. أما فيما يتعلق بقائمة المميزات الأربع للأسلوب «أو بنظرية» أنواع الأساليب الثلاثة» فإن هناك اختلاف واضح بين آراء كل من أرسطو وثيوفراستوس. يري أرسطو أن هناك ميزة واحدة للأسلوب السامي وهي الوضوح، وأن هناك أسلوباً ملائماً واحداً لتناول موضوع ما أمام مستمع ما، وهو الحد الوسط بين أقصي الطرفين. لعل هذه النقطة تحتاج إلي مزيد من المناقشة.

ربما ناقش ثيوفراستوس نقاء اللغة والوضوح والملاءمة واستخدام المحسنات البديعية طالما أن أرسطو قد ناقشها، لكن مما يثير التساؤل هو ما يقال عن ثيوفراستوس أنه وضع قائمة جامعة للأسلوب أطلق عليها قائمة «الميزات الأربع» ἀρεταί وبذلك يكون قد استخدم هذه الكلمة بمعني غير أرسطي. إن تعليم الخطابة في العصر الهللينستي والعصور التالية كان قد اتخذ صورة رسمية جامدة. لذا كان من الطبيعي أن يجعل معلمو الخطابة أهمية بالغة للصورة الدقيقة. وحتي إذا كان هناك اختلاف طفيف بين تلك الصور أو في الاستخدام الفني للمفردات فإن ذلك هو ما كان يميز كل نوع عن الآخر. إن ذلك فقط هو الذي كان يشكل الميل نحو الأصالة لكن لم تكن هناك ضرورة لتلاميذ ذلك العصر أن يتأثروا بعدوي تلك الصور الرسمية. ولعل من المحتمل أن يكون ثيوفراستوس – مثله في ذلك مثل أرسطو – قد اختار أربعة مبادئ فقط وأنه لم يكن قد استخدم هذه الكلمة

---

(٣٠) Arist., Rhet., 1404 a 1-12.

ἀρετή بالمعني غير الأرسطي. إن الفقرة التي أثارت هذا النقاش ترد عند شيشرون أثناء حديثه عن الأسلوب المتصل حيث يقول إنه يمكن أن يتميز بالطابع اللاتيني Latinitas والوضوح والملاءمة دون أن يتميز بما يعتبره ثيوفراستوس العنصر الرابع من عناصر جودة الأسلوب وهو استخدام المحسنات البديعية[٣١]. هل يعني هذا القول قائمة جامعة مانعة للميزات الأربع. وهل الكلمة اللاتينية Laudes التي يستخدمها شيشرون في هذه الفقرة تعني الكلمة الأغريقية ἀρετή؟ إن هناك أحتمالاً كبيراً فيما يتعلق بالنقطة الأولي وإن كان ليس ضروريا. كما أن هناك شكاً كبيراً فيما يتعلق بالنقطة الثانية. كما أن شيشرون لا يستخدم المصطلحات الأدبية بدقة بالغة في كل كتاباته[٣٢]. وبالتالي فإن من الصعب التأكد أن ثيوفراستوس هو فعلاً صاحب هذه الفكرة.كما أن من الصعب أيضا التأكد من أنه صاحب فكرة «الأساليب الثلاثة»، إذ أن هذه الفكرة لم تظهر قبل القرن الأول الميلادي حيث ظهرت عند الكتاب الرومان عندما أصبح لكل أسلوب مفرداته وترتيب الكلمات الخاص به[٣٣].

بالإضافة إلي تلك المعلومات القليلة التي وصلتنا عن ثيوفراستوس فإن لدينا بعض المعلومات المتفرقة الأخري عنه كناقد أدبي. قيل إنه مدح ثراسيما خوس لقدرته علي التعبير عن أفكاره بوضوح وإيجاز[٣٤]. قيل أيضا إنه لم يكن متحمساً بدرجة كبيرة لطريقة إلقاء الخطيب ديموسثنيس، وهو شعور شاركه فيه الناقد ديمتريوس الفاليري والطبقة الراقية في أثينا والتي كان ينتمي إليها ديمتريوس[٣٥]. كما مدح ثيوفراستوس القدرة علي الحديث ارتجالاً بالرغم من أنه عبر عن خطورة اعتماد الخطيب علي قدرته الذاتية في هذا المجال. كما أنه أيضا انتقد ليسياس بسبب الأسلوب الشعري والتنميق الفج كما يظهر في خطبته بعنوان الدفاع عن نيكياس. لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس يستنكر ذلك ويعتبر هذه الخطبة مدسوسة علي ليسياس[٣٦].

(٣١) Cicero, Orator, 79.
(٣٢) Grube, Greek And Roman Critics, p. 107.
(٣٣) D'Alton, Roman Literary Theory and Criticism p. 72.
(٣٤) Dion. Hal., Lysias, 6.
(٣٥) Plut., Demosth., 10 - 11; proecep. Geren. Reipub., 8.
(٣٦) Dion. Hal., Op. Cit., 14.

هناك إشارة أخري إلي ثيوفراستوس تظهره مختلفاً في الرأي عن أرسطو. يروي النحوي الروماني ديوميديس Diomedes (القرن الرابع الميلادي) أن ثيوفراستوس عرّف التراجيديا بأنها (تحول الحظ علي المستوي البطولي)(٣٧). إن مثل هذه التعريفات الشعبية للتراجيديا والكوميديا ترد عند نحويين ودارسين آخرين، لكن ديوميديس فقط هو الذي ينسبها إلي ثيوفراستوس(٣٨). إذا كان ديوميديس صادقاً في روايته. فلابد لنا من افتراض أن ثيوفراستوس عرّف التراجيديا بذلك التعريف في عمل من أعماله التي كان يكتبها لغير المتخصصين ربما ليميز بين التراجيديا والكوميديا . يري بعض الدارسين أن ذلك التعريف للتراجيديا ربما يكون قد ورد لأول مرة في عمل من أعمال أرسطو التي كان يكتبها من أجل الطبقة العامة(٣٩). لكن ذلك الرأي لا يعدو مجرد تخمين لا أكثر(٤٠).

تلك هي الصورة التي أمكن حتي الآن أن نتخيلها لأعمال ثيوفراستوس في مجال النقد الأدبي. إنها بالطبع صورة غير كاملة وتدعو للأسف. بالإضافة إلي الكتب المنسوبة لثيوفراستوس في مجال اللغة والمجالات الأدبية كانت له اهتمامات مختلفة في مجالات أخري(٤١) . فإذا كان قد توصل حقاً إلي نظريات جديدة مثل تلك النظريات المنسوبة إليه في المصادر القديمة لظهرت آثارها في الإشارات التي وصلتنا ولما كان قد ذكر أسمه مرتبطاً دائماً باسم أستاذه أرسطو. ليس هناك شك في أن أعمال ثيوفراستوس كانت واسعة الانتشار فهي تستحق فعلاً ذلك لكنها كانت مجرد ترديد أو توضيح أو تنميق لنظريات أستاذه أرسطو. إذن فلقد صدق الناقد الروماني الشهير كوينتيليانوس إذ يقول (٤٢):

Theophrastus quoque, Aristotelis discipulus, de rhetorice diligenter scripsit.

« إن ثيوفراستوس أيضا – تلميذ أرسطو – قد كتب عن الخطابة بدقة»

---

(٣٧) Grammatici Latini (Kock), 1, 487.

(٣٨) MacMahon, On the Second Book of Aristotle's Poeties and the Sources of Theophastus' Definition of Tragedy, pp. 1-46.

(٣٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 159.

(٤٠) MacMahon, Op. Cit., p. 45.

(٤١) راجع Diog. Laert., 5, 12 - 50 حيث توجد قائمة بمؤلفات ثيوفراستوس.

(٤٢) Quintilian, 3, 1, 15.

من ثيوفراستوس إلى ديمتريوس

بعد ثيوفراستوس ذبل عود الدراسات النقدية والأدبية، أصبحت الأنشطة الأدبية لا تجذب اهتمام الدارسين. حفظت سجلات التاريخ أسماء لأشخاص مثل لوكوفرون Lycophron وألكيداماس Alcidamas وليكميثيوس Liciymnius[٤٣]. لقد أشار أرسطو في مقال الخطابة إلي كل هؤلاء. كتب ليكيمنيوس مقالاً بعنوان فن الخطابة ربما اطلع عليه أرسطو واعتمد عليه في بعض مناقشاته. كتب ألكيداماس مقالاً بعنوان عن السوفوسطائيين حيث ناقش المناهج الارتجالية في الحديث ومقابلتها بالعناية الفائقة في الكتابة والتي نادي بها إيسوكراتيس. بالإضافة إلي ذلك يوجد مقال بعنوان Rhetorica Ad Alexandrum الذي ربما يرجع تاريخه إلي عام ٣٤٠ ق.م. ظن بعض الدارسين القدامي أنه من تأليف أرسطو، لكن من المرجح الآن أنه من تأليف أناكسيمينيس Anaximenes (٣٨٠ - ٣٢٠ ق.م)[٤٤]. إن أسلوب المعالجة في هذا المقال يتفق مع الأسلوب الذي كان متبعاً في القرن الرابع ق.م. كما أنه يعكس النظرية التقليدية للخطباء المبكرين. فالخطابة في هذا المقال هي فن الإقناع، كما تظهر آثار المناهج الميكانيكية المبكرة في معالجتة البدائية لأجزاء الخطبة. كما يحتوي أيضا علي معالجة للموضوع والأسلوب علي طريقة أرسطو مما يرجح تأثر المؤلف بمقال ثيوديكتيا Theodectia الذي كتبه أرسطو أثناء سنوات عمره الأولي.

هناك أيضا كتابات هيراكليديس بونتيكوس Heraclides Ponticus (ازدهر في ٣٤٠ ق.م.) وهو تلميذ أفلاطون ثم أرسطو بعد ذلك. كتب هيراكليديس عن الخطابة والشعر والموسيقي لكن لم يصلنا شئ من أعماله. كما تنسب إليه بعض المؤلفات من تاريخ الأدب وهو مجال أبدي نحوه الكتاب المشائيون المتأخرون اهتماماً بالغاً. كتب -علي سبيل المثال- مقالاً بعنوان «عصر هوميروس وهيسيودوس» وآخر بعنوان «أرخيلوخوس وهوميروس». عاصر هيراكليديس إثنان آخران هما أريستوكسينوس Aristoxenus التارنتي وخاميليون Chameleon اللذان أهتما أيضا بالدراسات النقدية. كتب الأول عن الشعراء التراجيديين والرقص والتراجيديا، كما كتب الآخر عن الشعراء المبكرين والمسرحية الساتورية والكوميديا القديمة. أهم هؤلاء الثلاثة هو هيراكليديس الذي كتب مقالاً بعنوان عن

---

(٤٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 160.

(٤٤) Rose, Op. Cit., p. 354.

الشعر والشعراء περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ποιητῶν حيث تناول فن الشعر وبعض الأمور المتعلقة بالشعراء(٤٥). ربما تأثر هيراكليديس في هذا المقال بأستاذه الأول أفلاطون الذي اهتم بفكرة الإلهام بالنسبة للشاعر أكثر مما اهتم به أستاذه الثاني أرسطو. تأثر بهيراكليديس رفيقة نيوبتوليموس Neoptolemus من باروس في بيثينيا Bythinia، كما تأثر به أيضا فيما بعد الشاعر الناقد الروماني هوراتيوس في قصيدته الشهيرة بعنوان فن الشعر(٤٦). كما ظهر في هذه الفترة أيضا الناقد زويلوس Zoilus(٤٧) (ازدهر في عام ٣٥٠ ق.م.) الذي تخصص في نقد هوميروس والذي ذاعت شهرته في العصور التالية . إنه ناقد لاذع صفيق في هجومه. اهتم زويلوس بإبراز ما أسماه التناقضات في الفكر واللغة. إن ملاحظاته لا تعدو أن تكون انتقادات تافهة لموضوعات هوميروس وبعض الملاحظات غير ذات قيمة عن قواعد النحو. إنه يعترض – علي سبيل المثال – علي أن هوميروس يجعل البغال والكلاب البريئة أولي ضحايا سهام أبوللون(٤٨) . يتهكم من المبالغة الفنية حيث يجعل هوميروس كل سفينة تفقد ستة رجال من ركابها أثناء القتال مع كيكونيس Cicones(٤٩). إنه يعترض علي الغموض الذي تتصف به رواية هوميروس حيث يقول إن الروح قد هربت تحت الأرض مثل البخار(٥٠). كما يعترض علي ما تأتيه الآلهة من أعمال تافهة غير معقولة(٥١) . واضح أن زويلوس لم يكن ناقداً حصيفاً . إنه لم يهتم بمناقشة أهداف الشعر ولا مناهجه، كما أنه يفتقر إلي الحس التاريخي الذي يتطلبه الموضوع.

تلك هي الأعمال المتواضعة التي ظهرت أثناء القرن الرابع قبل الميلاد في ميدان النقد والدراسات الأدبية، وهي بالطبع لم تترك أثراً كما فعلت أعمال كل من أفلاطون وأرسطو. إنها أعمال ضعيفة المستوي لم يكن لها منهج محدد ولا رؤية واضحة. لم يكن ذلك سوي نتيجة للظروف التي كان يمر بها المجتمع الأغريقي في ذلك الوقت. لم يكن هناك ما يغري النقاد أو يدفعهم إلي ممارسة الأنشطة

(٤٥) Ibid., p. 399.

(٤٦) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p.161.

(٤٧) أنظر ص ١٥٣ أعلاه.

(٤٨) Hom., Il., I, 50.

(٤٩) Idem., Odys., IX, 60.

(٥٠) Idem., Il., XXIII, 100.

(٥١) Sandys, History of Classical Scholarship, I, 109 - 110.

النقدية فالشعر لم يعد يجذب الانتباه كما كان من قبل، لم تعد له نفس الأهمية. هذا بالإضافة إلي أن الظروف الاجتماعية والسياسية كانت عاملاً قوياً لانهيار الخطابة. فالخطابة تزدهر في عصر الحريات، ولقد فقد المواطنون الأغريق في ذلك العصر جزءاً كبيراً من حريتهم مما أدي إلي انهيار فن الخطابة وعدم الاهتمام بدراستها. لقد انتهي العصر الذهبي للخطابة. ولعلنا نلاحظ بادرة هذا الانهيار في أعمال الناقد ديمتريوس.

ديمتريوس

من أهم الأعمال النقدية التي وصلتنا من العصر الهللينستي- بل ربما أهمها جميعا - مقال بعنوان عن الأسلوب περὶ ἑρμηνείας . تنسب المخطوطات القديمة هذا المقال إلي ديمتريوس الفاليري صديق ثيوفراستوس، والذي حكم أثينا نائباً عن الملك المقدوني كاساندر Cassander في الفترة من ٣١٧ إلي ٣٠٧ ق.م. ثم لجأ بعد ذلك إلي بلاط الملك بطليموس الأول سوتير في الاسكندرية حيث ساهم في إنشاء مكتبه الاسكندرية(٥٢). ليس هناك ما يؤكد أنه مؤلف مقال عن الأسلوب. ولقد حاول كل مصدر من المصادر المختلفة نسبها إلي مؤلف مختلف وإرجاع تاريخ كتابتها إلي عصر مختلف أيضا(٥٣). حتي كانت بدايات القرن الحالي حيث رأي معظم الدارسين إرجاع تاريخ كتابتها إلي العصور الرومانية - فيما بعد القرن الأول قبل الميلاد والقرن الأول الميلادي. لكن جاء بعض الدارسين بعد ذلك فرأوا إرجاع تاريخ تأليفها إلي عصر مبكر. منهم من يري أنها كتبت في القرن الثالث ومنهم من يري أنها كتبت في القرن الثاني قبل الميلاد. لكن استقر رأي بعض الدارسين علي أنها كتبت في عام ٢٧٠ ق.م. تقريباً أو بعد ذلك بقليل(٥٤). كما يرون أن مؤلف المقال لابد أنه كان علي علم تام بأعمال كل من أرسطو وثيوفراستوس المتصلة بموضوع المقال كما كان علي علم أيضا بأعمال ديمتريوس الفاليري. من الواضح أن مقال عن الأسلوب ينتمي إلي العصر الهيللينستي. إنه لا يتناول الحركة الأدبية في العصر الهيللينستي نفسه بل يشير بمناقشاته إلي ما مر به المجتمع الأغريقي قبل حلول العصر الهيللينستي. لذا فمن المناسب مناقشة ما جاء في هذا المقال ضمن الأعمال النقدية التي ظهرت في العصر الهيللينستي. كما

(٥٢) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 197 sqq.

(٥٣) Rhys Robert, Demetrius On Style, p. 49.

(٥٤) Grube, A Greek Critic, Demetriurs On Style, pp. 93 - 96.

يمكن أيضا الإشارة مجازا إلي مؤلفه باسم ديمتريوس، وإن كان الاعتقاد السائد هو أنه ليس ديمتريوس الفاليري. فلقد كان اسم ديمتريوس اسما شائعاً بين الأغريق.

يتكون مقال عن الأسلوب من ٣٠٣ فقرة مرتبة كالآتي: مقدمة تتحدث عن تركيب الجمل (١-٣٥)، مناقشة للأساليب الأربعة للكتابة χαρακτῆρες: (٥٥) الأسلوب الراقي μεγαλοπρεπής (٣٨ - ١١٣)، الأسلوب الرشيق γλαφυρός (١٢٨ - ١٨٥)، الأسلوب البسيط ἴσχνος (١٩٠ - ٢٣٥)، وأخيراً الأسلوب المفتعل δεινός (٢٣٦ إلي نهاية المقال)(٥٦). يتناول مؤلف المقال كل نوع من هذه الأنواع الأربعة من ناحية الموضوع العام، كما يتناول بقدر ضئيل المفردات وترتيب الكلمات. لكل أسلوب نقيصه تجاوره قد يقع في براثنها المؤلف إذا لم يكن متيقظاً. فالبرود نقيصة تجاور الأسلوب الراقي، والتكلف نقيصة تجاور الأسلوب الرشيق، وفقدان عنصر التشويق والمنفعة نقيصة تجاور الأسلوب البسيط، والخشونة نقيصة تجاور الأسلوب المفتعل. إن ديمتريوس لا يناقش الأساليب الأربعة فقط بل يناقش بإيجاز أيضا النقائص الأربع التي تجاورها(٥٧).

يعتمد ديمتريوس بقدر كبير في مقدمة المقال - حيث يناقش تركيب الجملة- علي ما جاء في الكتاب الثالث من مقال الخطابة لأرسطو، لكنه لا يتردد في تغيير المصطلحات أو في إضافة أفكار جديدة خاصة به. إنه يركز مزيداً من الاهتمام بالجمل التي يري أنها يجب أن ترتبط بالفكر مثل جمل أرسطو المدوّرة. يجب أن تكون الجمل متوسطة الطول بوجه عام إلا إذا كان المؤلف يهدف إلي إحداث تأثير خاص. علي سبيل المثال فالإيجاز يمكن أن يكون إضطرارياً «وكل سيدٍ يجب أن يتحدث بإيجاز إلي عبيده بينما تكون التوسلات والتوجعات غير موجزة» (٥٨). مثال آخر لما يقول «القول المأثور إذا قيل بإسهاب فإنه يصبح فقرة تحمل معلومة للتثقيف أو فقرة خطابية وليست قولاً مأثوراً» (٥٩). يتبني ديمتريوس التمييز الأرسطي بين الأسلوب المدوّر والأسلوب المتصل، لكنه يستخدم مصطلحاً أبسط في الاشارة إلي الأسلوب الأخير حيث يقول إنه يجب ألا يتكون الأسلوب

---

(٥٥) Wimsatt, Literary Criticism, p. 103.

(٥٦) Rose, Op. Cit., p. 399.

(٥٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 200 sqq.

(٥٨) Demetrius, On Style, 8.

(٥٩) Ibid., 9.

المدور من أكثر من أربع جمل(٦٠). ثم يشير بعد ذلك إلي ثلاثة أنواع فرعية من الأسلوب المدور وهي الأسلوب التحادثي والأسلوب التاريخي والأسلوب الخطابي وكل منهم أكثر تعقيداً من سابقة، والأسلوب المدور التحادثي قريب جداً من الأسلوب المتصل .(٦١) إن الطريقة التي يعالج بها ديمتريوس موضوعه - نقلاً عن أرسطو وتعديل آرائه حتي تتفق مع غرض ديمتريوس - تشير إلي أنه لم يكن من أعضاء مدرسة أرسطو(٦٢).

عند مناقشة الأساليب الأربعة χαρακτηρες للكتابة علينا أن نشير إلي أن ترجمة كلمة χαρακτηρες بالأساليب تبدو ترجمة مضللة إلي حد ما. لأننا - من ناحية - نستخدم الكلمة بشكل أكثر ذاتية علي أنها خاصة لكاتب معين بينما استخدمها القدماء بشكل أكثر تجريداً، ومن ناحية أخري لأن كلمة «أسلوب» في تاريخ النقد القديم قد أرتبطت أرتباطاً وثيقاً بالفكرة المتأخرة المحدودة للأساليب الثلاثة وهي الأسلوب البسيط والأسلوب الراقي والأسلوب المتوسط. لذا فإن الخطيب الماهر هو الذي يستطيع أن يستخدم كلا منها في الوقت المناسب. لكنها لا تستعمل جميعاً في وقت واحد . إن كلمة χαρακτηρες لها معان كثيرة غير محددة ولا يستخدمها ديمتريوس بمعني محدد أيضا، إذ أنه لا يطلقها فقط علي أنواع الأساليب الأربعة التي يناقشها بل يطلقها أيضا علي النقائص الأربع المرتبطة بها (البرود، والتكلف، وفقدان عنصر التشويق، والخشونة) . إنه يطلقها أيضا علي الأسلوب (أو الوسيلة) الرسائلي . وأكثر من ذلك فإن أنواع الأساليب التي يذكرها يمكن الخلط بينها إذا ما استثنينا الأسلوب الراقي والأسلوب البسيط، بمعني أنه يمكن استخدام أكثر من أسلوب واحد في نفس الوقت. فقد يستخدم الأسلوب الراقي جنباً إلي جنب مع الأسلوب البسيط(٦٣). ربما يكون المقصود - إذن - «بالأساليب» عند ديميتريوس شيئاً قريباً من «الخواص» أو «السمات» أو عناصر الأسلوب وليس المقصود بها نظرية «الأساليب الثلاثة». إن ديمتريوس لا يناقش هذه النظرية (نظرية الأساليب الثلاثة) بل يناقش موضوعاً مختلفاً عنها تماماً(٦٤).

---

(٦٠) Ibid., 61.

(٦١) Ibid., 21.

(٦٢) Balwin, Ancient Rhetoric and Poetic, pp. 56 - 57.

(٦٣) Augustyanak, De Tribus, pp. 23 - 33.

(٦٤) Rhys Roberts, Op. Cit., p.51.

يجب أيضا ملاحظة أن معايير النقد القديم ليست هي نفس معايير النقد في العصور الحديثة. فالتمييز بين الأسلوب والمضمون شئ بسيط للغاية. لقد رأينا أن نشأته ترجع إلي أفلاطون، لكن تقسيم الأسلوب إلي أقسام فرعية، إلي اختيار المفردات λέξις أو ἐκλογή ὀνομάτων وترتيب الكلمات σύνθεσις الذي يستخدم هنا بطريقة مباشرة لأول مرة قد يسبب ارتباكاً للقارئ الحديث. إن اختيار المفردات عند النقاد القدامي لا يعني فقط استخدام الكلمات الشائعة أو الكلمات النادرة أو الكلمات المركبة أو الألفاظ الجديدة أو ما أشبه ذلك. لكنه يعني أيضا استخدام كلمات تعبر عن الأفعال وعن الشخصية، لذلك فإن رسم الشخصية هو جزء من اختيار المفردات. إنه يتضمن أيضا استخدام الأنماط وحالات الإعراب والأزمنة واستخدام الكلمات الموسوقة والاستعارة والتشبيه أو حتي كثرة عدد الكلمات أو قلته. أما ترتيب الكلمات σύνθεσις فهو يتعلق بثلاثة أشياء: أصوات الكلمات أو موسيقاها الناشئة عن تجاورها وتركيب الجمل وأشباه الجمل وأخيراً الإيقاع الناتج عن ذلك. إن تقسيم الأسلوب بهذه الطريقة إلي اختيار الألفاظ وترتيب الكلمات يظهر بطريقة غير مباشرة عند أرسطو، لكنه يظهر بطريقة مباشرة فيما بعد عند ثيوفراستوس. ويذهب ديمتريوس إلي أبعد من ذلك فيقول إن استخدام أنماط الحديث يدخل في نطاق ترتيب الكلمات(٦٥).

عندما يتناول هذه الأنماط ويزكي استخدام عدد منها زاعماً أنه يساهم في هذا النوع من الأسلوب أو ذاك فإننا نلاحظ أن نفس الإنماط ليست دائماً ملائمة للأساليب المختلفة. فالتكرار anaphora (تكرار اللفظة الواحدة في أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين) قد يصنع أسلوباً رشيقاً في مكان ويصنع أسلوبا راقيا في مكان ثان ويصنع أسلوباً مفتعلاً في مكان ثالث(٦٦). إن ذلك صحيح دون شك، لكن لابد أن يكون هناك اختلاف في النغمة وفي سياق الكلام وفي عوامل أخري كان يجب علي ديمتريوس أن يحلل هذه الاختلافات لتتوافق مع التأثيرات المختلفة. إنه لا يفعل ذلك. وهذا في حد ذاته ضعف، لكنه ناقد أفضل من غيره حيث أنه يقرر أن نفس الوسائل ليس لها نفس التأثير في الأنواع المختلفة من سياق الكلام ولأنه لا يحاول أن يجعل كل نمط قاصراً علي أسلوب واحد بعينه. يبدو أنه مدرك لصعوبة ذلك حيث يقول – علي سبيل المثال – إن سافو تستطيع أن تستخدم حتي أغلب

(٦٥) Demetrius, On Style, 59.

(٦٦) Grube, A Greek Critic, Demetrius On Style, pp. 27- 28.

الأنماط المفتعلة بطريقة ساحرة[٦٧]، أو عندما يعلق علي استعمالها للإغراق «ذهبي أكثر من الذهب» فيقول إنه مظهر غاية في الروعة من مظاهر فن سافو المقدس إذ أنها تستخرج سحراً وفتنة من استخدام وسائل صعبة مثيرة[٦٨] . إن مؤلف مقال عن الأسلوب لديه حساسية فائقة ومشاعره دائماً تسير في طريق الصواب لكن تفسيراته غالباً ما تكون قاصرة وغير منطقية في بعض الأحيان.

إن نصيحة ديمتريوس العملية جذابة، والأمثلة التوضيحية التي يسوقها مناسبة ومضيئة في بعض الأحيان. ففي مناقشته للأسلوب الراقي – علي سبيل المثال – عندما يبدأ بترتيب الكلمات وبالإيقاع علي وجه خاص فإنه يشارك أرسطو في ولَعه بالقدم البايوني في بدايات الجمل ونهاياتها وإن كان أرسطو لا يربط بين هذه النصيحة وأسلوب بعينه. ثم يضيف أن الجملة قد تكون ذات إيقاع بايوني بوجه عام – وهو يتفق في ذلك مع ثيوفراستوس – بدون بداية أو نهاية ذات إيقاع بيوني علي وجه الخصوص. إن هذا الاعتراف بتأثير إيقاعي عام في النثر لا يتضمن تحليل الجملة تحليلا دقيقا إلي أقدام هو تطوير هام لما جاء عند أرسطو لكنه في هذه النقطة مأخوذ عن ثيوفراستوس.

من المتوقع أن الجمل المدوره تساهم في الأسلوب الراقي لكن لابد أن يكون لها تركيب معين بجمل محددة تحديداً جيداً، لأن الرحلات الطويلة تبدو قصيرة إذا توقف المسافر بين وقت وآخر عند حانة بينما يجعل طريق مهجور الرحلة القصيرة تبدو طويلة[٦٩]. كما أن الكلمات ذات الرنين الأجش – بمفردها أو مرتبطة بغيرها – تحقق الرقي في الأسلوب[٧٠]، ويجب عدم تحاشي التقاء الحرفين المتحركين hiatus كما يحدث في الأسلوب المتدفق لإيسوكراتيس. يجب أن يكون استخدامه متعمداً لأن إلتقاء حرفين متحركين إلتقاءً عشوائياً متكرراً يعوق انطلاقتنا بالتوقف المتكرر والارتعاش المتعدد[٧١]. في نفس الجزء الذي يناقش فيه ديمتريوس «الأسلوب الراقي يشير إلي أن الكلمات الأقل حيوية يجب أن تأتي أولاً، ثم تأتي بعدها الكلمات الأكثر حيوية كما لو كانت في نظام تصاعدي[٧٢]، وأن

(٦٧) Demetrius, On Style, 140.

(٦٨) Ibid., 127.

(٦٩) Ibid., 47.

(٧٠) Ibid., 48 - 49.

(٧١) Ibid., 68.

(٧٢) Ibid., 50 - 52.

حروف العطف يجب أن تكون مطابقة بدقة(٧٣)، وأن الكلمات المقصود بها ملء الفراغات يجب تحاشي استعمالها بشتي الوسائل(٧٤).

إن مناقشة ديمتريوس للاستعارة لها أهمية خاصة(٧٥). يعيب بعض الدارسين علي ديمتريوس لأنه يتخطي متطلبات الأسلوب الراقي الذي يناقشه في هذا الجزء من المقال . قد يستحق ديمتريوس فعلاً اللوم. إنه مضطر لمناقشة موضوع بتفصيل أكثر مما يستحق في الوقت الراهن، لكن ذلك خطأ غير جسيم. إنه في هذه الفقرة يتبع أرسطو في إعطاء أهمية بالغة لاستخدام الاستعارة وفي قوله إنها يجب ألا تكون متكلفة أو كثيرة جامدة. ثم يدخل تحسينات علي نظرية أرسطو. يشير إلي أن الاستعارات ليست دائماً تبادلية، فمثلا نستطيع أن نقول عند قدم «الجبل» لكن لا نستطيع أن نقول « عند قمة الرجل» . ثم يحاول بعد ذلك تصحيح أرسطو تصحيحاً مقبولاً للغاية حيث يقول أرسطو إن الاستعارة أسلم في الشعر والتشبيه أكثر شاعرية. إن ديمتريوس بحسه الرقيق يناقش مقولة أرسطو بقوله «عندما تكون الاستعارة واضحة إلي حد كبير يمكن استبدالها بالتشبيه الذي هو أسلم(٧٦). ثم يضيف قائلاً:عندما نستبدل الاستعارة بالتشبيه – علينا أن نهدف إلي الايجاز ونضيف قبلها كلمة «مثل فقط، وإلا فإنها سوف لا تكون تشبيها بل تكون مقارنة شعرية» . من الواضح أن ديمتريوس يقصد بذلك التشبيه الهوميري الموسع. إن ذلك يقضي علي الصعوبة، إذ أن ما دفع أرسطو إلي دائرة التشويش هو الفشل في التمييز بين التشبيه العادي والتشبيه الهوميري.

من الطبيعي أن البيان في الأسلوب الراقي سوف يتضمن الكلمات غير الشائعة والكلمات المركبة والكلمات الجديدة ذات الطابع الشعري(٧٧). ومن الصور البلاغية المطلوبة لهذا الأسلوب المجاز أو المعاني المقنعة(٧٨)، والمبالغة والكلمات الزائدة epiphonêma (أى الكلمات التي تضاف إلي الجملة من أجل الزينة بعد أن يكون المعني قد أكتمل)(٧٩). إن كل ذلك يضخم التأثير الذي تحدثه المقطوعة

(٧٣) Ibid., 53.

(٧٤) Ibid., 55.

(٧٥) Ibid., 78 - 90.

(٧٦) Ibid., 80.

(٧٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 203 sqq.

(٧٨) Demetrius, Op. Cit., 99.

(٧٩) Ibid., 106.

الأدبية لكن يجب استخدام تلك الكلمات بحرص. يضيف ديمتريوس ملاحظة أخري خاصة بمفردات الشعر حيث يقول إن هيرودوتوس يقترض بكثرة كلمات من الشعراء لكن ثوكوديديس يستخدم الكلمة الشعرية التي يستطيع أن يجعلها جزءاً لا يتجزأ من النسيج الأدبي المعبر عن أفكاره وهكذا تصبح وكأنها تابعة له(٨٠).

يناقش ديميتريوس بشئ من التفصيل البرودة Ψυχρότης النقيصة التي تجاور الأسلوب الراقي(٨١) . لقد عرّفها ثيوفراستوس بأنها التي «تتجاوز التعبير الملائم» أى استخدام اللغة المنمقة بدرجة زائدة عن الحد للتعبير عن الفكرة. يستشهد ديمتريوس بالأسباب الأربعة لبرودة الأسلوب والتي ترد عند أرسطو وهي الاستخدام الزائد عن الحد للصفات اللاصقة والمركبات الديثورامبية والكلمات غير الشائعة إلي حد كبير والاستعارات الفقيرة(٨٢). ثم يضيف ديمتريوس بعد ذلك سببا خامساً من أسباب برودة الأسلوب وهو الإسراف في استخدام الجمل الموزونة. إن برودة الأسلوب - يقول ديمتريوس - تشبه التبجحّ بوجه عام. فالمتبجح يدعي أنه يملك كفاءات لا يملكها في الواقع دون أن يهتم بفقدانه لها. والكاتب الذي يتحدث بلهجة متعالية عن موضوعات تافهة يشبه الشخص الذي يفخر بأشياء تافهة. أما مناقشة موضوعات غير ذات قيمة بأسلوب راق فهو يشبه - كما يقول المثل - «تجميل يد الهاون». هكذا يصبح معني كل من الأسلوب الراقي والنقيصة التي تجاوره واضحاً للجميع.

ربما يكون من الصعب فهم معني ما يقصده ديمتريوس بالأسلوب الرشيق(٨٣) . إنه يري أن الرشاقة هي نوع من التلاعب الذكي للتعبير. يقسمه إلي نوعين(٨٤) : يكمن سحر النوع الأول في «الجدية والوقار كما في الشعر» بينما يكمن سحر النوع الثاني في الابتذال والفكاهة كما في النكات. ليس هناك صعوبة باللغة

---

(٨٠) Ibid., 113.

(٨١) Ibid., 114 - 127.

(٨٢) يعترف ديمتريوس أنه ينقل عن أرسطو الأسباب الأربعة، لكنه يذكر اثنين فقط ثم يتبع ذلك فجوة في النص Lacuna، لذلك فقد استكمل الدارسون هذه الأسباب من نص أرسطو (Rhet. 3, 3; 1-4) .ويجدر الإشارة هنا إلى أن ارسطو يذكر الأسباب الأربعة دون أن يربط بينها وبين أى أسلوب معين. أنظر:
Grube, Greek And Roman Critics, p.14 n. 2.

(٨٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 204 sqq.

(٨٤) Demetrius, On Style, 128.

في فهم ما يقصده ديمتريوس بالنوع الأول. إنه يستشهد بفقرة من ملحمة هوميروس حيث تلهو ناوسيكا بين رفيقاتها، كما يستشهد ببعض فقرات من قصائد الشاعرة سافو وأيضا بفقرات من شعراء آخرين. إنها فقرات ذات سحر وفتنه ورشاقة وبراعة في التعبير، لكنها مبتذلة لأنها في مستوي أدني من الناحية العاطفية إذا ما قورنت بالفقرات التي تتحدث عن أبطال هوميروس أو بالفقرات الأخري المفعمة بالعواطف الرقيقة لسافو. إن هذا «التلاعب الذكي» يندمج مع الظرف، وإن مجموعة من الأشياء الظريفة الجميلة يكون لها سحر ورشاقة(٨٥).

يري ديمتريوس أن للظُرْف والسحر الرشيق قدراً من الابتذال والبراعة في التعبير، لذلك فقدا ندفع ديمتريوس نحو ضم كل أنواع الظرْف تحت بند الرشاقة حتي تلك الأنواع الكئيبة والوحشية وما كان منه إلا أن اعتبرها أنواعاً مفتعلة(٨٦). يستشهد ديمتريوس بفقرة من ليسياس حيث يتحدث عن المرأة العجوز، التي من الأسهل أن تعدُ أسنانها من أن تعد أصابع يدها»، ويري في ذلك ظرفا، لكن لايري فيه رشاقة، ويري فيه سحراً، لكن لايري فيه بهجة.(٨٧) ويضرب مثالاً آخر من ملحمة هوميروس حيث يعد الكوكلوبس أودوسيوس بأنه سيلتهمُ" لا أحدٌ" في النهاية حيث يصف ديمتريوس هذا المشهد بأنه يبعث علي الرعب(٨٨). إن مثل هذه الأنواع من الظرف الوحشي تنتمي إلي الأسلوب المفتعل. يدرك ديمتريوس مدي صعوبة ما يقول لأنه يناقش في الواقع الفرق بين السحر الرشيق والضحك الكوميدي، لكنه لا يوضح ما يقول(٨٩). يقول ديمتريوس إن الكاتب الساحر يرغب في أن يدخل السرور في نفوسنا، لكن الكاتب الكوميدي يريد أن يضحكنا. وربما كان عليه أن يكمل مقولته بأن الكاتب قد تكون لديه الرغبة في تحقيق الهدفين معا وأنه عندما ينجح في تحقيقهما معا يعتبر ظرفه رشيقا. لكن ديمتريوس لم يقل ذلك. ومن هنا جاءت صعوبة تفسير مناقشته.

ثم يتناول ديمتريوس التكلف وهو النقيصة التي تجاور الأسلوب الرشيق. قد يكون سببها الفكرة التي يتم التعبير بها، أو الاختيار الخاطئ للألفاظ أو الترتيب

---

(٨٥) Ibid., 147.
(٨٦) Ibid., 130 131.
(٨٧) Ibid., 128.
(٨٨) Ibid., 130.
(٨٩) Ibid., 163 - 9.

السئ للكلمات وللإيقاع الضعيف علي وجه الخصوص. وهكذا يناقش ديمتريوس هذه النقطة بايجاز شديد(٩٠).

ثم يتناول ديمتريوس الأسلوب البسيط(٩١). يري أن الموضوع يجب أن يكون بسيطا أيضا وأن تكون الكلمات متداولة شائعة، وأن يتحاشي الكاتب الجمل الطويلة والتقاء الحروف المتحركة والأشكال غير العادية(٩٢). إنه يؤكد علي ضرورة وجود ثلاث صفات للأسلوب البسيط : الوضوح والحيوية والإقناع (٩٣).

هناك فقرة هامة في المقال حيث يتناول ديمتريوس الأسلوب المناسب الذي يجب استعماله في كتابة الرسائل. إنه لا يتفق مع أرتيمون Artemon الذي نشر مراسلات أرسطو في أن الرسائل لا يجب أن تكون حواراً من طرف واحد فقط بل يجب أن تكتب في أسلوب تحادثي. إن الرسالة – يقول ديمتريوس – يجب أن يوجه الكاتب إليها اهتماماً أكبر من الأهتمام الذي يوجهه إلي كتابة الحوار. إن الحوار يحاكي المحادثة المرتجلة بينما الرسالة هي مقطوعة مكتوبة لكي ترسل إلي شخص ما كنوع من الهدية. قد توجد غالباً جمل مفككة لكن لا محل لها في الرسائل(٩٤) . هناك صفة مشتركة بين الرسائل والحوار وهي أن يكون كل منهما معبراً عن الشخصية. إنك تستطيع – هكذا يقول ديمتريوس – أن تقول إن كل فرد يرسم في رسائله شخصيته، فشخصية الكاتب يمكن رؤيتها في كل أعماله لكنها تظهر أكثر وضوحاً في مراسلاته(٩٥). ثم يضيف ديمتريوس قائلاً إن الرسائل المتناهية في الطول والمتناهية في الوقار ليست رسائل علي الإطلاق لكنها مقالات موجهة إلي شخص ما كنوع من أنواع الأفكار التي تحتاج إلي تأمل وتفكير(٩٦). يجب ألا يكون تركيب الجملة تركيباً مدوراً ثقيلاً لأن الرسالة عندئذ تصبح خطبة. إن ذلك ليس مثيراً للضحك فقط ولكنه يثير الكراهية لأنه – كما يقول المثل– يجب تسمية التين تيناً بين الأصدقاء(٩٧). هناك أيضا موضوعات

---

(٩٠) Ibid., 186-189.

(٩١) Atkins, Op. Cit., Voll. II, p. 205.

(٩٢) Demetrius, Op. Cit., 190 - 208.

(٩٣) Ibid., 191 - 222.

(٩٤) Ibid., 224.

(٩٥) Ibid., 227.

(٩٦) Ibid., 228.

(٩٧) Ibid., 229.

ملائمة للرسائل، فليس هناك ما يدعو لمناقشة علوم المنطق أو العلوم الطبيعية. إن جمال الرسالة يكمن في المشاعر الطيبة والأحاسيس اللطيفة التي تعبر عنها. من الممكن الاستشهاد بأقوال القدماء أو بالحكم المأثورة. ذلك هو النوع الوحيد من الحكمة التي تحتويها الرسالة لأن الحكم المأثورة وأقوال القدماء هي نوع من أنواع الحكمة الشعبية. إن كاتب الرسالة الذي يشرح موضوعات عامة ويفرض عليك نوعاً معينا من الحياة إنما هو لا يتحدث إلي صديق بل يلقي عليك بعض المواعظ من فوق منصة الآلهة(٩٨). إن الرسائل التي تكتب إلي المدن أو إلي أصحاب النفوذ يكون أسلوبها أكثر رقيا لكنها مع ذلك لا يجب أن تصبح مقالات ،مثل رسائل أرسطو إلي الاسكندر، أو رسائل أفلاطون إلي أصدقاء ديون(٩٩) . وختاماً لهذه المناقشة يري ديمتريوس أن أسلوب الرسائل يجب أنه يكون مزيجاً من السهولة والرشاقة (١٠٠).

إن هذه المناقشة لأسلوب الرسائل هي الوحيدة من نوعها في النصوص التي وصلتنا، ذلك بالرغم من أن كتابة الرسائل كانت قد أصبحت منذ عصور مبكرة نوعاً معترفاً به من الأنواع الأدبية ليس فقط بالنسبة لكتابة الرسائل الحقيقية بل أيضا الرسائل الخيالية التي تكتبها شخصيات ذات مقام رفيع. يبدو أن ديمتريوس يفكر في الرسائل الحقيقية وإن كانت مبادئه يمكن تطبيقها في كتابة الرسائل الأخري . إن كتابة الرسائل كنوع من أنواع الأدب – سواء الرسائل الحقيقية أو الخيالية – قد يرجع تاريخ نشأته إلي القرن الرابع وربما أيضا الخامس قبل الميلاد. فقد ربط ديونوسيوس هاليكارناسيوس في الفصل الأول من مقاله بعنوان ليسياس بين عروض الخطباء ونوع كتابة الرسائل الأدبي. فإن كان ليسياس قد عاش فيما بين عامي ٤٥٩ و٣٨٠ ق.م فإن من الممكن الاعتقاد أن كتابة الرسائل كنوع أدبي يمكن أن يرجع تاريخها إلي أواخر القرن الخامس ق.م(١٠١).

ينتقل ديمتريوس إلي مناقشة فقدان عنصر التشويق وهو النقيصة التي تجاور الأسلوب البسيط. قد يكون السبب في ظهور هذه النقيصة هو التفكير الأجرد أو

---

(٩٨) Ibid., 232.

(٩٩) Ibid., 334.

(١٠٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 208.

(١٠١) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 117 sqq.

المفردات الفقيرة والجافة أو تركيب الكلمات في جمل متناهية في القصر أو النهايات المفاجئة التي تأتي قبل أوانها(١٠٢).

ينتقل ديمتريوس بعد ذلك إلي مناقشة الأسلوب الرابع والأخير وهو الأسلوب المفتعل. يمكن هنا ملاحظة أنه يشترك في بعض صفاته مع الأسلوب الراقي. يعترف ديمتريوس في بداية المناقشة أن المفردات في كل منهما تكاد تكون متشابهة وإن كانت مستعملة بقصد مختلف. يضرب ديمتريوس بعض الأمثلة، نلاحظ منها أن هناك اختلافات واضحة وإن الأسلوب الراقي لا يكون بالضرورة أسلوباً مفتعلاً. فالافتعال في الأسلوب الرابع مفاجئ وأكثر عنفاً. إنه يثير توتراً عاطفياً شديداً. وليس من الغريب أن يسوق ديمتريوس هنا عدداً من الأمثلة من خطب ديموسثنيس بينما لا يفعل نفس الشئ عند مناقشته للأساليب الثلاثة الأخري. إن الاختلاف الرئيسي هو أن الافتعال يتطلب الإيجاز والإحكام في تكوين الجمل. فالمطلوب هنا جمل قصيرة بلا أفعال بدلاً من الجمل التي تحتوي علي أفعال، « لأن التطويل يدمر العنف »، وحتي في حالة استخدام الجمل المدورة وفي حالة أن يكون تتابع الجمل المدورة مفتعلاً فإنه يجب أن تكون الجمل قصيرة أي لا تزيد عن جملتين وأن تكون ذوات نهايات واضحة محددة. ويجب تحاشي الحيل الخطابية مثل الطباق والجناس والجمل المتوازنة لأن كل ذلك يتعارض مع العواطف الجارفة، أما المزج غير المتآلف للأصوات والتقاء الحرفين المتحركين وترتيب الكلمات المهزوز المفتعل وغير الطبيعي وغياب أدوات الربط – إن كل ذلك يساهم في التعبير عن الافتعال الذي يتطلب إلقاءً هستيرياً(١٠٣). ثم ينتقل بعد ذلك إلي مناقشة الخشونة وهي النقيصة التي تجاور الأسلوب المفتعل. قد تكمن في خشونة الموضوع ذاته مثل ذكر أشياء لا يجب ذكرها أو في ترتيب الكلمات المهزوز والمضحك أو في مفردات غير مناسبة ذوات ذوق غير سليم(١٠٤).

تلك كانت المعالم الرئيسية للمقال الشيق الذي وصلنا تحت عنوان عن الأسلوب . إن مؤلفة ليس عبقرياً، لكنه دارس مثقف علي علم ومعرفة تامة بالأدب الأغريقي سواء كان أدباً كلاسيكيا أو سكندرياً. إنه يكشف عن حيادية الناقد ويقدم بعض المصطلحات الفنية في مجال النقد الأغريقي. إنه ليس فيلسوفاً، لكنه أيضا

(١٠٢) Demetrius., Op. Cit., 236 - 9.

(١٠٣) I bid., 241 - 251.

(١٠٤) I bid., 302 - 304.

ليس مجرد معلم للخطابة. إن جلّ اهتمامه بالأدب وليس بالإجراءات القضائية أو القضايا أو المنازعات. إن مقاله يسمي حقاً بحثا في نظرية الأدب والنقد. إنه ليس مجرد ناقل عن غيره أو مجرد مقتبس من مصادر غير معروفة. إنه يعرف أرسطو وثيوفراستوس معرفة تامة. يتمتع باستقلال في التفكير، وحتي نقاط ضعفه فهي خاصة به شخصياً فهو لا يقع في خطأ وقع فيه غيره من قبل. لا يقلل من شأنه الاستشهاد بمقتطفات من أعمال غيره. إن هذه الطريقة موجودة عند جميع النقاد فى العصور القديمة علي مدي القرون المتتالية حتي لونجينوس. إذا كان تاريخ كتابة المقال يرجع إلي أوائل العصر الهيلينستي وقبل عام ١٠٠ ق.م. فإنه بذلك يصبح ذا أهمية بالغة. إنه بذلك يكون النص النقدي الوحيد الذي وصلنا في الفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول قبل الميلاد(١٠٥).

هناك سببان يجعلان بعض النقاد يرفضون الرأي التقليدي الذي ينسب تأليف مقال عن الأسلوب إلي ديمتريوس الفاليري(١٠٦) . السبب الأول هو ما يرويه ديوجينس لاثرتيوس نقلاً عن هرميبوس Hermippus إذ يقول إن بطليموس فيلادلفوس عندما تولي الحكم نفي الفاليري – الذي عارض توليه الحكم – إلي الريف تحت الحراسة حيث عاش في وهن ويأس(١٠٧). لقد عضت أفعي يده أثناء نومه فمات. يشير شيشرون إلي أن ديمتريوس كان واحداً من هؤلاء الذين ماتوا بسبب عدائهم للحاكم(١٠٨) .إن كلتي الروايتين تشيران إلي أنه مات مقتولاً ربما بعد عام ٢٨٣ ق.م. بقليل . هذا من ناحية الدليل الخارجي. أما من ناحية الدليل الداخلي فهناك إشارات تدفع إلي الاعتقاد أن المقال لم يكن قد كتب قبل عام ٢٧٥ ق.م. علي أسوأ الفروض. السبب الثاني هو أن المقال ليس مكتوباً باللهجة الأتيكية بالرغم من وجود بعض التركيبات الأتيكية المقصودة، لكنه مكتوب بلهجة أغريقية قريبة من اللهجة العامية Koiné وليس من المعقول أن ديمتريوس الفاليري الآثيني

---

(١٠٥) Rhy Roherts, Demetrius, On Style, pp. 257 sqq.

(١٠٦) لمناقشة هذه النقطة أنظر على سبيل المثال :

Gooled, A Greek Professional Circle in Rome, pp. 168 - 192; Rist, Demetrius, The Stylist and Artemon The Compiler, pp.2 - 8; Grube, The Date of Demetrius On Style, pp. 294 - 302.

(١٠٧) Diog. Laert., 5, 58.

(١٠٨) Cicero, pro Rabio Postume, 9, 23.

وصديق ثيوفراستوس يكتب بمثل هذه اللهجة الأغريقية حتي بعد أن يقيم لفترة ثلاثين عاماً في الإسكندرية.

إن الدارسين الذين يرون أن القرن الأول قبل الميلاد أو ما بعده هو تاريخ مناسب لتأليف هذا المقال يعتمدون اعتماداً ملحوظاً علي اللغة المستخدمة في الكتابة(١٠٩). ولقد لاحظوا وجود عدد من الكلمات والتعبيرات التي لا ترد في أي عمل أدبي آخر قبل العصور الرومانية. لكن هذا الرأي مردود وغير مقنع، لأنه لم تصلنا أية نصوص يمكن مقارنتها بنص المقال موضوع المناقشة. لذلك فلدينا فكرة غير كاملة عن كيفية كتابة اللغة الأغريقية في الإسكندرية أثناء القرن الثالث قبل الميلاد. إن موضوع المقال غامض وفني للغاية ويتطلب فحص عدد ضخم من الكلمات والتعبيرات. قد يكون مثل ذلك الفحص دليلاً علي أن الاعتماد علي الدراسة اللغوية للمقال في ارجاع تاريخ كتابته إلي عصر متأخر شئ مضلل أكثر منه هاد. إن من يعتقدون في تاريخ مبكر للمقال يعتمدون علي مجموعة من الملاحظات : أن موقف مؤلف المقال من أرسطو يختلف عن موقف نقاد القرن الأول قبل الميلاد وما بعده. وكذلك موقفه من ديموستثيس الذي كان يعتبر في القرون المتأخرة مثالاً طيباً لكل أنواع الأساليب. يبدو المؤلف علي علاقة حميمة بالأشخاص والأحداث التي تنتمي إلي أواخر القرن الرابع والثلث الأول من القرن الثالث وهو الشئ الذي يجعله منسجماً مع التقليد الشفهي أكثر من التقليد المكتوب، كما أن الإشارات إلي المعاصرين شئ طبيعي للغاية في دائرة متأدبة دارسة مناقشة مثلماً نري داخل مكتبه الموسيون أو حوله. هناك بعض النقاط المتصلة بنظريات ديمتريوس الفاليري عن الأساليب التي تكشف عن معرفة به أو بأعماله. بالإضافة إلي ذلك فإن هناك احتمالاً كبيراً في أن فيلوديموس Philodemus في القرن الأول قبل الميلاد، كان علي معرفة بالمقال وأنه كان يعتقد أن مؤلفه ديمتريوس الفاليري. هناك ملاحظات أخري مختلفة. يبدو مؤلف المقال ديمتريوس غير مدرك تماماً للمشاكل التي شغلت النقاد مثل ديونوسيوس هاليكارناسوس وشيشرون وهوراتيوس في القرن الأول قبل الميلاد. فليس هناك أية إشارة إلي الظاهرة الأسيوية Asianism والظاهرة الأتيكية Atticism أو إلي كل من نظرية القياس Analogy ونظرية اللاقياس Anomaly أو المحاكاة الخطابية أو تعليم الخطيب، لكن المنهج النقدي المتبع بسيط للغاية. لكل هذه الملاحظات مجتمعة يري بعض

---

(١٠٩) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 198 sqq.

الدارسين أن تاريخ كتابة مقال عن الأسلوب يرجع إلي عام ٢٧٠ ق.م. تقريباً وأنه ينتمي إلي العصر الكلاسيكي وليس إلي العصر السكندري. ولهذا السبب فضلنا مناقشته قبل أن ندخل في دراسة النقد الأدبي في عصر الاسكندرية.

عصر الاسكندرية :

بحلول عام ٣٠٠ ق.م. لم تعد أثينا مركزاً للحياة الثقافية. في أثناء القرنين التاليين حل محلها مراكز ثقافية جديدة حيث يمكن القول إن الثقافة الهيللينية قد اتخذت شكلاً معقداً.(١١٠) حدث ذلك أولاً في الإسكندرية عاصمة البطالمة ثم بعد ذلك في برجاموم حيث يمكن القول إن الفن الأغريقي قد أينع من جديد. حدث نفس الشئ تقريباً في بعض الدويلات الأخري مثل أنطاكيا وسيراكوز ورودوس وهاليكارناسوس وثارسوس وإفيسوس وفي كل مكان آخر كان الأغريق قد أنشأوا فيه مستعمرات وغرسوا في تربته بذور الثقافة الأغريقية. هكذا نشأ عالم جديد تطورت فيه الثقافة الهيللينستية وظهرت فيه اهتمامات فكرية في مجال الدراسات الأدبية والعلوم، تلك الاهتمامات التي تبناها ومهد أمامها كل السبل الأمراء والحكام وشجعها إنشاء المكتبات في الاسكندرية وبرجاموم وغيرها. كان من أهم أهداف ذلك الحفاظ علي الثقافة القديمة، وفي الاسكندرية علي وجه الخصوص كرس رهط كبير من الدارسين حياتهم لنشر وشرح نصوص هوميروس والكتاب الأغريق الأوائل. إن ذلك يحدد مولد التحقيقات النصية والدراسات اللغوية بوجه عام. فلقد ظهر في ذلك العصر النحويون الذين وضعوا نظريات في علم اللغة والشراح الذين طبقوا تلك النظريات علي النصوص الأدبية المبكرة. لقد ازدهر العلم في نفس الوقت وحقق العلماء - مثل يوكليد Euclid وأرشميديس Archimedes وإراتوسثنيس Eratosthenes - نجاحاً باهراً في مجال البحث العلمي. كما كان هناك أيضا تطور في مجال التاريخ، ظهر مزيد من الاهتمام بالصدق التاريخي والنظرة الشاملة، كما ظهر مفهوم جديد للدراسات التاريخية عند المؤرخ بولوبيوس Polybius. من ناحية أخري اختفي تقريباً ذلك الاهتمام الشديد بالفلسفة وتقلصت الدراسات في مجال الخطابة. لم يعد الأغريق في ذلك الوقت شغوفين بالدراسات السياسية أو الميتافيزيقية بل بحثوا عن عقائد جديدة للفلسفة العقلية وتقاربت ميولهم مع عقائد المفكريم الرواقيين والأبيقوريين. بالإضافة إلي ذلك فإن تقلص الأهمية السياسية للخطابة أدي إلي تدهور دراسة الخطابة نفسها. لقد كانت الخطابة في

---

(١١٠) Atkins, Op. Cit. Vol. I, pp. 164 - 166.

ذلك الوقت مازالت عنصراً أولياً في المنظومة التعليمية، لكنها انفصلت عن الحياة فأصبحت مجرد عملية آلية ودراسة لمصطلحات غير ذات معني وقوانين غير ذات فائدة. كما لم يكن هناك أيضا تطورات مطلوبة في مجال الأدب. لأن الثقافة عندما لا تصبح ذات شخصية قومية بل ذات شخصية دولية فإنها تصبح في حاجة إلي أدوات فنية جديدة وموضوعات جديدة. لذا فإننا نلاحظ في الأعمال الرئيسية لشعراء الاسكندرية علي وجه الخصوص صوراً وخبرات تختلف في خصائصها عما انتجه الأغريق في العصور المبكرة.

إن ندرة النصوص التي وصلتنا من القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد تشكل صعوبة بالغة في دراسة علم الأساليب ونظرية الأدب. لكننا قد نستطيع أن نتتبع آثار ظهور بعض التطورات الهامة مثل ظهور الأسلوب الأسيوي وازدهار الدراسات الأدبية في معبد الموسيات (الموسيون)(١١١) بالأسكندرية واكتشاف بعض المبادئ النقدية وموقف بعض المدارس الفلسفية بوجه عام تجاه الأدب والخطابة وانبعاث تعليم الخطابة في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد وذلك عن طريق دراسة الإشارات الواردة عند بعض المؤلفين اللاحقين أو من الشروح والتعليقات Scholica التي وصلت إلينا في المخطوطات التي يرجع تاريخها إلي حقبة لاحقة(١١٢). هذا بالإضافة إلي بعض ما وصلنا من أعمال مبتورة مشوهة للمؤلف فيلوديموس Philodemus.

ظهور الأسلوب الآسيوى

نتيجة لفتوحات الإسكندر الأكبر انتشرت لغة الأغريق جنباً إلي جنب مع الأفكار والخبرة الأغريقية في جميع أنحاء الشرق الأوسط حتي أصبحت اللغة الأغريقية هي اللغة الشعبية Koinê التي يتحدث بها كل سكان هذه المناطق. بمرور الزمن فقدت اللغة الأغريقية بعض مظاهر الدقة والرقة حتي أصبحت في أبسط صورة من صورها والتي نجدها الآن في نصوص «العهد الجديد». لكن في نفس الوقت ظهر أسلوب أكثر أناقة وأقل إيجازا من الناحية البلاغية والذي أصبح يعرف فيما بعد بالأسلوب الآسيوي(١١٣). ربما لم تكن الصفة «آسيوي» تستخدم في

---

(١١١) معبد الموسيات وهو ما اعتاد أغلب الدارسين على الإشارة إليه بلفظ «متحف» μουσεῖον

(١١٢) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 122 sqq.

(١١٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 167.

ذلك الوقت للإشارة إلي ذلك الأسلوب، لكن من المؤكد أن المفاضلة بين الأسلوب الأتيكي والأسلوب الآسيوي يرجع تاريخ ظهورها إلي القرن الأول قبل الميلاد(١١٤) وإن كان وجودها الفعلي قد سبق ذلك التاريخ بفترة طويلة. يقول الخطيب الروماني شيشرون إن الفصاحة قد خرجت من بيرايوس لتنتشر في جميع الجزر وفي كل أنحاء آسيا. لقد اختلطت بوسائل حياتيه مختلفة وفقدت الوقار الحميد للبلاغة الأتيكية، كما فقدت أيضا القدرة علي الحديث الجيد. ثم ظهر هؤلاء الخطباء، الأسيويون الذين يفتقد أسلوبهم الإيجاز ويتصف بالإسهاب الزائد عن الحد، وبالرغم من ذلك فإن ذلك الإسهاب وعدم الدقة اللذين يميزانه يجب ألا نحتقرهما. أما أهل رودوس فقد ظلوا أكثر تعقلاً وأقرب إلي الخطباء الآتيكيين(١١٥). يقول شيشرون في مكان آخر إن أي مثقف أثيني سوف يسمو بسهولة فائقة علي أكثر الآسيويين ثقافة ليس في اختياره الكلمات بقدر الطريقة التي يستخدمها في النطق بتلك الكلمات، إنها ليست مسألة حديث مبهج (١١٦). بعد شيشرون بقرن من الزمان تقريباً يقول كوينتيليانوس إن بعض الناس تتبعوا ظهور الأسلوب الآسيوي فوجدوا أنه مع انتشار الأغريق في كل مكان أصبح الأسيويون شغوفين بتحقيق الشهرة في مجال الخطابة قبل أن يصبحوا قادرين علي استيعاب اللغة الأغريقية والقدرة علي تكوين جمل مفيدة لأنهم كانوا لا يوفقون في اختيار الكلمات، ثم تمادوا بعد ذلك في الكتابة بنفس الأسلوب(١١٧). لكن كوينتيليانوس نفسه يري أن سبب الاختلافات في الأسلوب يرجع إلي الاختلافات في التذوق . يري كوينتيليانوس أن الآثينيين كانوا ذوي ذوق سليم ومهذبين لدرجة أنهم لم يطيقوا استخدام الجمل المسهبة بينما كان الآسيويون متبجحين ذوي ميول مظهرية لدرجة أنهم كانوا شغوفين باستخدام لغة مليئة بالغرور والتظاهر. مهما تكن الأسباب فإن من الواضح أن الأسلوب الأسيوي كان يتصف بالأناقة والإسهاب. لعل ذلك التدهور قد حدث تدريجيا وببطء لكن من المرجح أنه قد بدأ قبل نهاية القرن الرابع قبل الميلاد إذ أن شيشرون يشير إلي أسلوب ديمتريوس الفاليري علي أنه لم يعد أسلوباً أتيكيا خالصاً. بالإضافة إلي ذلك فإن كل المدن تربط بين الأسلوب الأسيوي وهيجسياس Hegesias المغنيسي الذي ازدهر في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد تقريباً. لم

---

(١١٤) Wilamowitz, Assianismus und Atticismus, pp. 1 - 52.

(١١٥) Cicero, Brutus, 13, 51.

(١١٦) Idem. De Oratore, 3, 11, 43.

(١١٧) Quintilian, 12, 10, 16.

يمتدحه النقاد بل اتهمه الجميع بفساد الذوق، وعابوا عليه تقسيم الجملة الواحدة إلي جمل قصيرة واستخدام كلمات غير ضرورية ليستكمل الإيقاع وأن نتيجة ذلك هو ظهور كتاباته في هيئة أبيات شعر قصيرة متعاقبة(١١٨). من الواضح في جميع الأحوال أن الأسلوب الأسيوي يرجع ظهوره إلي العصر الهيلينستي المبكر، وأنه واصل مراحل ازدهاره حتي أصبح أثناء القرن الأول مصدر قلق وذعر بالنسبة للنقاد الأغريق والرومان علي حد سواء.

الدراسات الكلاسيكية ومكتبة الاسكندرية :

أثناء ذلك العصر أنشئت مكتبة الاسكندرية في عام ٢٨٥ ق.م. لقد ازدهرت بفضل رعاية الحكام المسئولين، وسرعان ما أصبحت مركزا للدراسات الأدبية الأغريقية التي قيل إنها نشأت مع نشأة المكتبة. لقد فكر ملوك مصر البطلمية وقرروا جمع أفضل المخطوطات التي تحتوي علي أعمال الكتاب الأغريق الكبار، وعهدوا بها إلي أعظم الدارسين في العالم الأغريقي في ذلك الوقت. وأصدروا توجيهاتهم بتحقيق تلك المخطوطات ونشرها محققة تحقيقاً دقيقاً وتصنيفها وفهرستها. أصبحت هذه الفهارس فيما بعد المصدر الرئيسي لدراسة التاريخ الحقيقي للتراث الأغريقي.

تمثل السنوات الأولي بعد إنشاء الموسيون العصر الذهبي للأدب السكندري الأغريقي. إنه عصر كاليماخوس Callimachus وثيوكريتوس Theocritus وأبوللونيوس الرودسي. فالأدب السكندري يقوم علي الدراسة والثقافة وكان له تأثير كبير علي الشعراء الرومان فيما بعد. لكنه في نفس الوقت لم يحظ بنفس الإهتمام الذي حظي به الأدب الأغريقي في العصورر الكلاسيكية بالنسبة إلي الأجيال التي جاءت بعد العصر الروماني . وصلتنا ملحمة أبوللونيوس الرودسي، كما وصلتنا بعض أعمال ثيوكريتوس المعروفة بالـ idylls، كما وصلنا أيضا قدر لابأس به من شذرات تحوي أشعار كاليماخوس. لكن لم يصلنا أكثر من ذلك إلا القليل. أما الأعمال النثرية التي تنتمي إلي ذلك العصر فلم يصلنا منها شئ، وكذلك لم يصلنا أيضا الأعمال العظيمة التي قام بها الدارسون في مجال الدراسات الأدبية. ومع ذلك يمكن استنتاج بصعوبة فائقة بعض المبادئ النقدية التي ظهرت في ذلك العصر من الإشارات المبتورة والمشوهة التي وصلتنا ضمن الشروح والتعليقات

(١١٨) Cicero, De Oratore, 69, 230, 67, 226; Dion. Hal., Composition, 18.

العصر من الإشارات المبتورة والمشوهة التي وصلتنا ضمن الشروح والتعليقات Scholia التي دونها الناشرون الأغريق علي جوانب المخطوطات التي وصلتنا أثناء القرون التالية. من هذه الشروح والتعليقات التي دونها نقاد عصر الاسكندرية يمكن أن نستخرج بعض المبادئ وإن كانت هذه التعليقات قد وصلتنا مشوهة أو مختصرة أو مشوشة وبدون أسماء المعلقين أو الشراح في أغلب الأحيان. إن أهم التعليقات في هذا المجال هي التعليقات الخاصة بملاحم هوميروس التي حاول بعض الدارسين إعادة نشرها بالاهتداء بما جاء عند بعض النقاد اللاحقين مثل يوستاثيوس Eustathius الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي والذي حفظ لنا بعض المعلومات القيمة عن الدراسات الأدبية في عصر الاسكندرية.

إذا حاولنا تتبع المراحل التي مر بها النقد الأدبي في عصر الاسكندرية فسوف نجد أنه منذ نشأته قد مرَّ بتطورات تدريجية للمناهج النقدية حتي وصلت قمة نضوجها عند أريستوفانيس البيزنطي الذي أصبح المسئول الأول عن مكتبه الاسكندرية في عام ١٨٠ ق.م.

زنودوتوس

كان أول مسئول عن المكتبة زنودوتوس Zenodotus (٣٢٥ - ٢٣٤ ق.م)، وهو أيضا الناشر السكندري الأول لملاحم هوميروس[١١٩] . تمادي زنودوتوس في «الحذف» بل إنه يعتبر مبتكر هذه العملية ووضع علامات أمام الأبيات التي رأي ضرورة حذفها[١٢٠]. فعل ذلك في بعض المواقع لأسباب غير موضوعية مما جعل من السهل عدم قبول رأيه. فعلي سبيل المثال رأي حذف حديث ناوسيكا إلي وصيافتها - عند ظهور أودوسيوس بعد أن اغتسل وتجمّل بمعونة الربة أثينة - إذ تعرب عن رغبتها في اتخاذ مثل ذلك الرجل زوجاً لها[١٢١]. رأي زنودوتوس أن ذلك الحديث لا يليق بعذراء[١٢٢]. كما أنه يرفض أيضا الإهانات الشديدة التي يوجهها أخيليوس إلي أجاممنون قبل أن يقسم أنه سوف ينسحب من ميدان القتال. رأي زنودوتوس أن ذلك لا يليق بسلوك الأبطال[١٢٣]. لكن مما يحسب له هو أنه

(١١٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 186 sqq.

(١٢٠) Labarbe, L'Homére de Platon, pp. 409 sqq.

(١٢١) Hom. Il., VI, 240.

(١٢٢) Plutarch, De Aud. Poet., 27c.

(١٢٣) Lehrs, De Atristarchi Studiis Homericis, 29.

وضع علامات أمام الأبيات التي يرفضها دون أن يحذفها من النص الأصلي كما يفعل بعض الناشرين المعاصرين . إنه يعبر عن رفضه لكنه لا يحذف. ولقد وافقه بعض من جاء بعده من النقاد علي رأيه في بعض ما يرفضه.نجد أريستوفانيس البيزنطي وأريستارخوس العظيم علي سبيل المثال يوافقانه في حذف العبارات التي تعبر عن رغبة أخيليوس الوحشية - عند إرسال صديقه باتروكلوس بدلاً منه إلي ميدان القتال - حيث يعلن أنه لن يبقي علي وجه الأرض طروادي أو إغريقي واحد وأنهما (أخيليوس وباتروكلوس) وحدهما سوف يمحوان طروادة من علي سطح الأرض(١٢٤). يقول النقاد السكندريون إن هذه الأبيات قد أضيفت بواسطة أشخاص إدعوا وجود فقرات تشير إلي الشذوذ الجنسي وأن باتروكلوس كان معشوق أخيليوس(١٢٥). إنه رأي بعيد عن الصواب، فليس في الأبيات المرفوضة ما يوحي بذلك. ولعل ذلك أصدق مثال للنقاد المتزمتين الذين يستنتجون من النص شيئاً غير موجود سوي في أذهانهم.

لم يكن نقد زنودوتوس من ذلك النوع فقط، بل إنه يحتوي، علي قدر كبير من النقد اللغوي. لكنه يكشف أيضا عن فقدان قدر كبير من الحس التاريخي إذا ما قيس بالمقاييس النقدية اللاحقة. لعل ذلك هو الذي دفع تيمون فليوس Timon Phlius عندما سؤل أين يوجد نص جيد لهوميروس فأجاب أنه من الضروري البحث عن نص لم يكن قد صححه النقاد(١٢٦). بالرغم من ذلك فإن ما فعله زنودوتوس في مجال النقد الأدبي يعتبر خطوة عظيمة إلي الأمام، فلقد كان تحقيق نص هوميري ونشره عملاً يتطلب مجهوداً شاقاً. ولقد صحح زنودوتوس علي الأقل ما جاء عند زويلوس(١٢٧) وغيره من النقاد السابقين .

كاليماخوس

ثاني عظماء نقاد مدرسة الاسكندرية هو كاليماخوس Callimachus (٣١٠ - ٢٤٠ ق .م. تقريبا) . لم يكن في فترة من الفترات مسئولاً رسمياً عن المكتبة، لكنه كان مرتبطا ارتباطاً وثيقاً بالموسيون. كان كاليماخوس ناقداً أدبياً وشاعراً في نفس الوقت(١٢٨). كان يعبر من وقت لآخر في أشعاره عن أفكار أدبية كانت سمة من سمات عصره. أهم أعماله قائمة ضخمة - تعرف بعنوان المذكرات أو

(١٢٤) Hom., Il., XVI, 97 - 100.

(١٢٥) Roemer, Aristarchs Athetezen, p. 61.

(١٢٦) Diog. Laert., 9, 113.

(١٢٧) أنظر ص ١٥٣ أعلاه.

(١٢٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 181 sqq.

Πίνακες – تضـم كل الكتـاب الأغـريق في العصر الكلاسيكي . إعتـمـد في إعداد هذه القائمة بدون شك علي قوائم المكتبة الضخمة. ربما كانت هذه القائمة مطابقة في أجزائها المختلفة للأنواع الأدبية الرئيسية. كان يتحدث عن كل فئة من الكتـاب المخـتلفين تحت عنوان يحـمل اسم أحـد الأنواع الأدبيـة المخـتلفـة مـثل تراجيديا، كوميديا، فلسفة، طب ..... إلخ مع تفاصيل عن حياة كل كـاتب وقائمة بأعماله مع التفرقة بين ما هو فعلاً من تأليف الكاتب أو ما هو مشكوك في نسبته إليه. كما كان يناقش بإيجاز كل عمل من تلك الأعمال(١٢٩). كانت هذه القائمة منجم معلومات اعتـمد عليها دارسون كثيرون لاحـقون في أعمالهم النقدية . إن مـا قـام به كـاليـمـاخـوس يعـتبـر أول مـحـاولة لكتـابة تاريخ الأدب الأغـريقي الكلاسيكي(١٣٠) .

علينا أن نبحث في أشعار كاليماخوس كي نجد بعض الملاحظات العابرة التي تعكس أذواق الكتاب في عصره، إذ أن كاليماخوس كان – فيما يبدو – يشغل مكانة سامية بين أعضاء الموسيون وكان الجميع ينظرون إليه كعميد غير رسمي للدراسات الأدبية . من المعروف أن الأدب الأغريقي في عصر الاسكندرية لم يكن بأي حال من الأحوال أدباً شعبياً إذ أن كتابه كانوا غير أغريق يعيشون علي أرض مصر، يكتبون بلغة ملوكهم التي هي غير لغتهم، يعيشون بمعزل عن أفراد الشعب. كان الأدب السكندري أدب المثقفين، يكتبه رجال مثقفون من أجل رجال مثقفين، كانوا مدركين تماماً لقيمة المنجزات العظيمة التي حققها العظماء الذين جاءوا قبلهم، كما كانوا مدركين أيضا أنهم غير قادرين علي منافستهم في مجال الأدب. من هنا ظهر ميل أدباء الاسكندرية إلي تكوين ما يعرف «بورشة عمل» لتعويضهم عما يفتقدونه من موهبة . من هنا أيضا ظهر ميلهم نحو كتابة الأنواع الأدبية ذات الحجم الصغير مثل الترنيمة والابجراما والشعر الرعوي والغنائي والمليحمة. من هنا أيضا ظهرت رغبتهم في مديح زملائهم الذين يعرفونهم واحتقارهم لجماهير الشعب الذين لا يعرفون ولا يفهمون. إن مثل ذلك النوع من الأدب لن يكون هدفه التثقيف أو التعليم بل التسلية والترفيه. إن المفهوم الكلاسيكي «للشاعر – المعلم» وجد معارضة في عصر الاسكندرية. إن ما جاء عند كاليماخوس من ملاحظات نقدية يجب أن يدرس في ضوء تلك الظروف.

---

(١٢٩) Maraux, Les Listes Anciens, p. 221.

(١٣٠) Pfeiffer, Callimachus, frag. 429 - 456.

ينصح كاليماخوس الشعراء الصاعدين ألا يسيروا في الطرق الطويلة التي امتلأت بالعجلات الكثيرة والمارة الكثيرين، بل عليهم أن يبحثوا عن أساليب أدبية خاصة بهم(١٣١). يقول كاليماخوس مقولته الشهيرة : الكتاب الكبير شر عظيم μέγα βιβλιόν μέγα κακόν (١٣٢) . فإذا دققنا النظر فيما سبق من نصائح كاليماخوس التي تعكس ميل الأدباء في العصر السكندري يتضح أن الاتجاه السائد حينذاك كان يفضل أنواع الأدب القصيرة ويعارض أية محاولة لكتابة أنواع أدبية طويلة مثل الملحمة وربما أيضا التراجيديا. كانت هذه النصيحة موجهة فقط إلي من يريد أن يؤلف عملاً أدبياً مبتكراً وليس إلي مَنْ يعمل في مجال الدراسات الأدبية أو في مجال العلوم. وحتي في مجال الأعمال الأدبية المبتكرة فيبدو أنه كان هناك مَن لم يقبل نصيحته. فلقد ظهرت تراجيديات كثيرة في ذلك العصر. كما أن أبوللونيوس الردوسي قد تجاهل نصيحة كاليماخوس ونظم في عام ٢٤٢ ق.م. تقريباً ملحمته الشهيرة التى تحمل عنوان رحلة السفينة أرجو Argonautica والتى يدور موضوعها حول قصة الحصول علي الفروة الذهبية (١٣٣). كتبها في أربعة كتب طويلة. وبذلك فقد أغضب كاليماخوس وقامت بينهما عداوة شديدة(١٣٤). قام كاليماخوس بطرد أبوللونيوس الرودسي وأرغمه علي اللجوء إلي جزيرة رودوس والبقاء هناك بضع سنوات . لكن الزمن قد انتقم للأديب الشاب، فبعد موت كاليماخوس، عاد أبوللونيوس إلي الاسكندرية وشغل منصب المسئول الأول عن المكتبة وهو المنصب الذي لم يشغله كاليماخوس طول حياته. بالإضافة إلي ذلك فقد حفظ التاريخ ملحمة أبوللونيوس الرودسي فوصلتنا كاملة. لم يكن أبوللونيوس الوحيد الذي عارض فكرة كاليماخوس بل وصلتنا شذرة بردية تحوي قائمة لبعض معارضيه ومن بينهم براكسيفانيس Praxiphanes المشائي الذي قيل إنه ألف كتابا ضده وشخص آخر يدعي نيوبتوليموس Neoptolemus الذي ينتقده فيلوديموس في أحد مؤلفاته(١٣٥). لقد رأي نيوبتوليموس أن الشعر لا يجب أن يدخل البهجة في نفس القارئ ويدغدغ عواطفه فقط بل لابد أن يكون ذا نفع بالنسبة إليه أيضا. وقيل عنه أيضا إنه أول من توصل إلي التركيبة الثلاثية التي ظهرت فيما بعد عند الكتاب المتأخرين والنحويين والتي توجد أيضا في قصيدة فن الشعر

(١٣١) Frag. I, 25 - 30 (Pfeiffer)

(١٣٢) Athenaeus, 72 a.

(١٣٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 177 sqq.

(١٣٤) Pfeiffer, Op. Cit., Vol. II, pp. xii - xiii.

(١٣٥) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 170 sqq.

لهوراتيوس. إن التركيبة الثلاثية هي برنامج نقدي يميز بين ثلاثة جوانب في مجال الشعر : القصيدة Ποίησις والشعر Ποίημα والشاعر Ποιητής. في الأولي تتم مناقشة النواحي الفنية وفي الثانية الموضوع وفي الثالثة مساوئ ومحاسن الشاعر. يهاجم فيلوديموس هذا البرنامج النقدي بشدة ويتهمه بأنه مناف للعقل. لكن لا يجب أن نأخذ برأي فيلوديموس بدون مناقشة، وإن كان فيلوديموس لا يعطينا معلومات واضحة عن الشعراء أو موضوعاتهم أو يوضح رأيه كما يظهر فيما بعد عند هوراتيوس. كما أن هناك ما يرجح أن نيوبتوليموس كان يدافع عن نظم قصائد طويلة وأنه كان في صف أبو للونيوس ضد كاليماخوس(١٣٦).

إراتوسثنيس

دارس عظيم آخر ومسئول رسمي عن مكتبه الاسكندرية هو إراتوسثنيس (٢٧٦ - ١٩٤ ق.م. تقريبا). إنه واحد من أنجح الموسوعيين في العالم. أشهر ما كتب هو كتابه المعروف بعنوان جغرافيات Geographica، لكنه كان أيضا عالماً رياضياً بارزاً وفلكياً ودارساً أدبياً ذا أهمية في عالم الدراسات الأدبية. كان بعض أصدقائه يناودنه بلقب الرياضي الشامل Pantathlos بعد أن أثبت لياقة بدنية أثناء أختبارات الرياضيين في أولومبيا. لكن بعض معارفة المستائين من تصرفاته كانوا يطلقون عليه لقب بيتا Beta، ويعنون بذلك أنه بالرغم من تفوقه في جميع الميادين فإنه لم يكن يتقن شيئاً بعينه(١٣٧). ألف إراتوسثنيس تسعة كتب عن الكوميديا لم يصلنا منها شئ. يبدو أنه لم يكن يتمسك بالتقاليد وأنه كان يستخدم العنف في التعبير عن نفسه. يبدو ذلك واضحاً من بعض ما وصلنا من آرائه. عندما يتحدث كعالم جغرافي عن خط سير الرحلة التي قطعها أودوسيوس أثناء تجواله يقول إن خط سير الرحلة يمكن معرفته إذا أمكن معرفة الخياط الذي أخاط الكيس الذي عبأ فيه أياكوس الرياح(١٣٨). إنه يعتبر أيضا أن هدف الشعر إدخال البهجة وليس من أجل التثقيف. لقد دفع ذلك الرأي جغرافيا شهيراً عاش بعده بحوالي قرنين من الزمان - سترابون - إلي معارضته والرد عليه في عمله

---

(١٣٦) Brink, Horace On Poetry, pp. 43 - 74; Idem, Callimachus And Aristotle, pp. 11-26.

(١٣٧) Wolfer, Eratosthenes von kyrene als Mathematiker und pilosoph, pp. 36 sqq.

(١٣٨) Atkins, Op. Cit., Vol, I, p. 187.

الجغرافي الشهير(١٣٩). يري إراتوسثنيس أن الخبرة بالأمور العسكرية أو الزراعة أو الخطابة غير ذات فائدة بالنسبة إلي الشاعر، وبالطبع لن يرضي النقاد عن هذا الرأي. لكن إراتوسثنيس قد حاول أن يؤكد صحة رأية عن طريق دراسة ملاحم هوميروس. فلقد رأي أن هوميروس قد أخطأ في عدة نقاط بما فيها الحديث عن منابع النيل. لعل ذلك يعبر تعبيراً صادقاً عن آراء العصر الكسندري.

أريستوفانيس البيزنطي :

مع حلول القرن الثاني قبل الميلاد نلتقي بعالم آخر من علماء الاسكندرية. إنه أريستوفانيس البيزنطي (٢٥٧ – ١٨٩ ق.م.) الذي اكتسب شهرة واسعة لابتكاره للنبرة الصوتية في اللغة الأغريقية. ابتكر أريستوفانيس البيزنطي النبرات الصوتية للحفاظ علي معالم النطق في اللغة الأغريقية الكلاسيكية والتي كانت علي وشك الاختفاء تماماً، والتي أصبحت مصدر إزعاج لدارسي اللغة الأغريقية في العصور الحديثة والمعاصرة. كما أنه أكد ضرورة وجود علامات الترقيم وجعلها أكثر وضوحاً. إن نسخة هوميروس التي حققها تعتبر رد فعل عملي علي نسخة زنودوتوس التي مارس فيها حرية كاملة في الحذف. هكذا نجد أنه في مجال التحقيق والنشر قد ابتكر نظاماً أكثر اكتمالاً في وضع العلامات النصية التي طورها أريستارخوس بعد ذلك والتي بقيت حتي اليوم في المخطوطات التي وصلتنا. كما حقق ونشر أيضا أشعار هيسيودوس وبنداروس والشعراء الغنائيين الآخرين. كتب أيضا عن التراجيديا وعن سميه الشاعر الكوميدي أريستوفانيس. يعتقد البعض أن المقدمات hypothesis التي تتصدر نصوص المسرحيات في المخطوطات التي وصلتنا مأخوذة عنه. إن بعض ما جاء في هذه المقدمات يكشف عن تزمت أريستوفانيس البيزنطي وصرامته في تحديد الأنواع الأدبية. فعلي سبيل المثال فإنه يعتبر مسرحيتي ألكستيس وأوريستيس ليوريبيديس من النوع الكوميدي وليس التراجيدى، لأن كلا منهما تنتهي نهاية سعيدة. من الواضح أن علماء الاسكندرية كان لديهم نظرية خاصة بالأنواع الأدبية، وربما قد استمر تعريفهم لكل من التراجيديا والكوميديا باقيا إذ استمر الشراح والنحويون يرددونه في صور مبسطة أثناء عصر الامبراطورية الرومانية(١٤٠) . وصلتنا أيضا من أريستوفانيس البيزنطي

(١٣٩) Strabo, I, 2, 3 - 22.

(١٤٠) Mac Mahon, Seven Questions On Aristotle's defenitions of Tragedy and Comedy, pp. 105 - 108.

هزيمة وأن الفعل φοβεισθαι يعني أن يهـرب وليس أن يخـشي، وأن بعض التركيبات الهوميرية صحيحة بالرغم من أنها تختلف في استخدامها عند الكتاب اللاحقين. لقد أدرك صعوبة الكلمات التي ترد مرة واحدة عند هوميروس απαξ λεγομενα وقال إنه يجب تفسيرها وليس حذفها . كما تعرّف - مثله في ذلك مثل أرسطو علي بضع أنواع من الاستعارات ولاحظ ولع هوميروس بتشخيص أشياء جامدة(١٤٦). لقد أشار أيضا إلي أن الاستعارات يجب أن تقوم علي ما هو مرئي ومعروف لا علي ما هو غامض.

نادي أريستارخوس بضرورة تفسير هوميروس في ضوء العادات الاجتماعية التي كانت سائدة في عصره، أى في ضوء العصر البطولي الذي يصفه(١٤٧). إنه يتفق في ذلك مع أرسطو. إن هذا المبدأ يجب عدم تجاهله في تقويمنا للشخصيات الهوميرية التي تنطق بأقوال وتأتي أعمالا كثيرها قد اعتبره النقاد السكندريون غير لائق. فلقد لاحظ أريستارخوس أن المجتمع الهوميري يصور حياة بسيطة حيث يقوم الأبطال والملوك بأعمال يدوية لا حصر لها، فهم يقودون عجلاتهم بأنفسهم، ويقطعون اللحم لأنفسهم، كما أن الفتاة ناوسيكا تغسل ملابس أسرتها علي شاطئ البحر. إن الإصرار علي وضع هذه الاختلافات في الحسبان يمثل تقدماً محموداً في النظرة التاريخية والتي بدونها يضل النقد الطريق السليم(١٤٨). يصدق نفس الشئ علي الأفعال والكلمات التي تصدم أخلاقيا مشاعر أفراد جيل لاحق. لقد ذكرنا أن زنودوتوس قد عاب علي ناوسيكا أن تعبر عن رغبتها في الزواج من أودوسيوس(١٤٩). كما فعل نفس الشئ بالنسبة لوالدها الملك أنتينوس لأنه قدمها زوجة لرجل لا يعرف عنه شيئاً مؤكداً(١٥٠). أثار نفس الاعتراض أيضا التقليد الهوميري الذي كان يفرض علي فتيات الأسرة أن يساعدن الضيوف في عملية الاستحمام. كما أن نفس الإحساس بالاعتراض قد أدي إلي تصحيح كلمات تليماخوس حيث يقول ، إنني لا أتوقع حدوث ذلك حتي لو شاءت الآلهة أن

---

(١٤٦) Roemer, Die Homeraexeigese Aristarchs, p. 16; pp. 179 - 181.
Roemer, Op. Cit., pp. 24 - 26. cf. Arist., Rhet., 1411 b 32 sqq.

(١٤٧) Arist., Poet., 1461 a2 and frag. 142-79 (Rose); Roemer, Op. Cit., pp. 185-189.

(١٤٨) Atkins, Op. Cit., Vol, I, pp. 188 sqq.

(١٤٩) أنظر ص ٢٠٦ أعلاه .

(١٥٠) Hom., Odys., VII, 311-315; Roemer, Op. Cit, pp. 316 - 337.

مقولته الشهيرة «يامناندروس، أيتها الحياة، أيكما قلّد الآخر؟ (١٤١). بالإضافة إلي ذلك فقد كان أريستوفانيس البيزنطي نحوياً معروفاً ألف كتابا عن القياس analogy حيث يبدو أنه قد حاول أن يضع بعض القواعد القياسية في النحو والتي كان قد رفضها الرواقيون الذين كانوا ينادون بمبدأ اللاقياس anomaly في النحو(١٤٢).

أريستارخوس :

أعظم علماء الاسكندرية دون شك أريستارخوس Aristarchus البيزنطي (٢١٧ - ١٤٥ ق.م). لقد أصبح اسمه علي كل لسان وأثار دهشة الجميع لقدرته البالغة علي أن يصل إلي معرفة ما في ذهن الكاتب(١٤٣). أصبح المسئول الرسمي عن المكتبة في عام ١٨٠ ق.م. في ذلك الوقت كان قد مر حوالي قرن من الزمان منذ أن بدأ العمل في تحقيق ونشر التراث الأغريقي الكلاسيكي. كانت مناهج النقد والتعليق والشرح قد تطورت تدريجيا وبلغت درجة قريبة من الكمال. من المرجح أن الفضل الأول في وصول تلك المناهج إلي درجة الكمال يعود إلي أريستارخوس بالرغم من ضآلة حجم الأدلة التي تثبت ذلك. يبدو ذلك واضحاً من الشروح والتعليقات علي ملاحم هوميروس التي وصلتنا - فلقد أصبحت تعليقات أريستارخوس وشروحه التي وردت فى نسخته التي حققها ونشرها لهوميروس من أشهر النسخ والتي كان لها تأثير بالغ فيما بعد علي الناشرين لهوميروس. فلقد أبدي أريستارخوس تردداً وتحفظاً في محاولاته لتصحيح النص الهوميري(١٤٤). ربما تكون أعظم إنجازات أريستارخوس مقولته الشهيرة.أن ملاحم هوميروس يجب أن تفسر نفسها بنفسها(١٤٥)، أي أن مقارنة الفقرات المختلفة ببعضها في ملحمتيه تقدم عوناً لفهم المعني الحقيقي أكثر من الاستشهاد بفقرات من الكتاب اللاحقين وأن الاختلاف في اللغة والأساطير والعادات الاجتماعية عند هوميروس عنها عند الكتاب اللاحقين ليست سببا كافياً للتصحيح أو الحذف. هكذا يري أريستارخوس أن كلمة φόβος عند هوميروس - علي سبيل المثال - لا تعني خوف بل تعني

---

(١٤١) Syrianus in Walz, 4, 101, quoted by Grube, Greek And Roman Critics, p. 129 n. 2.

(١٤٢) Atkins, Op. Cit., Vol. I., pp. 184 sqq.

(١٤٣) Horace, Ars Poet., 450; Athenaeus 634 c.

(١٤٤) Cauer, Grundfragen der Homerkritik, pp.58 - 70.

(١٤٥) Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν

يحدث» إلي «إلا إذا شاءت الآلهة أن يحدث». إن هذا التصحيح قد رفضة النقاد فيما بعد ، وربما الذي رفضه هو أريستارخوس. لقد تمادي النقادفي الاعتراض حتي فيما يتعلق بالكلمات التي تنطق بها الآلهة، فتم تصحيح عبارة «ذات عيون تشبه عيون أنثي الكلب» الذي يشير به هيفايستوس إلي الربة هيرا إلي عبارة «ذات عيون تشبه عيون البقرة».

وضع أريستارخوس ومدرسته مبدأ نقدياً وهو ضرورة الحكم علي النص من خلال علاقته بالمؤلف، وألا تنسب إلي الشاعر صفات قد لا تكون لائقة أو متناقضة مع ما قيل في مكان آخر بل تكون ملائمة للشخصية التي تنطق بها. مثل آخر يوضح حكمة أريستارخوس في تحقيق النصوص. في فقرة من فقرات الإلياذة يصف الإله أبوللون منيلاووس بأنه «محارب مخيف»[١٥١]. إن أفلاطون يسئ استخدام هذه العبارة للتدليل علي رأيه[١٥٢]. لكن أريستارخوس يؤكد صحة العبارة ويدلل علي صحة رأيه في نفس الوقت. إن المتحدث هو الإله أبوللون، وهو ليس صديقاً لمنيلاووس. إن الإله أبوللون يستحث هيكتور ويشجعه علي القتال لأن منيلاووس قد قتل صديق هيكتور. وهكذا يصدق قول أثينايوس حيث يقول «عندما يقال شئ في قصائد هوميروس فإنه من الضروري أن يكون القائل هوميروس»[١٥٣] بالإضافة إلي ذلك فقد أكد أريستارخوس ومدرسته علي أنه يجب أن تكون هناك بعض التجاوزات الشعرية Ποιητικὴ ἀρέσκεια التي تبيح للشاعر بعض التناقضات البسيطة . فمثلاً عندما يقول هوميروس إن سيف أجاممنون «مفضض» بينما يقول في مكان آخر إنه «مذهب» [١٥٤]. فإذا أراد الشاعر أن يجعل لأجاممنون ثلاث بنات بدلاً من اثنتين أو أن يطلق عليهن أسماء جميلة، فإن ذلك من شأنه ولا عيب عليه في ذلك. لقد حرر هذا المبدأ الملحمة والشعر التقليدي بكل أنواعه من الادعاءات بالمبالغة التاريخية. لقد أفسح إراتوستنيس الطريق بهذا المبدأ، ولقد سبق أن ناقش أرسطو العلاقة بين الشعر والتاريخ[١٥٥]. بالإضافة إلي ذلك فإن للشاعر مطلق الحرية في أن يتناول الأحداث المختلفة بأعداد مختلفة من الأبيات وذلك ليتفادي التفاصيل غير المناسبة أو التفاصيل التي يستطيع السامع أن يحصل عليها

(١٥١) Hom. Il., XVII, 588.
(١٥٢) Plato, Symp., 174 b.
(١٥٣) Athenaeus, 178 d.
(١٥٤) Hom., Il, II, 45; XI, 29 - 30.
(١٥٥) Arist., Poet., 1451 a 37.

بنفسه بسهولة. فعندما يخاطب زيوس فوق جبل إيدا الإله أبو للون الذي كنا قد رأيناه قبل ذلك موجوداً في ميدان القتال فإن الشاعر ليس مضطراً إلي شرح كيف وصل أبوللون إلي الجبل. قد تتفق هذه الملحوظة إلي حد ما مع رأي ثيوفراستوس حيث ينصح الشاعر بأن يترك بعض التفاصيل ليدركها السامع بخياله(١٥٦).

لم تتوقف مساهمات أريستارخوس عند هذا الحد فقط في ميدان النقد، بل وصلت إلي أبعد من ذلك. إن أريستارخوس هو البطل المناضل القوي الذي نادي بأن هوميروس هو ناظم الإلياذة والأوديسيا معا بالرغم من الآراء التي كانت تؤكد أن الأوديسيا تنتمي إلي عصر لاحق علي هوميروس وأنها من نظم شاعر غيره(١٥٧). كما أنه أيضا ناقش الوحدة الفنية في كل من الملحمتين ومدي ما قدمته شخصية كل من هيكتور وأخيليوس من أجل تحقيق الوحدة الفنية في الإلياذة.

واصل تلاميذ أريستارخوس الطريق من بعده وإن كانوا قد أهتموا أهتماماً أكبر بالدراسات النحوية واللغوية. أشهر تلاميذ أريستارخوس ديونوسيوس ثراكس Dionysius Thrax الذي نشر بالقرب من نهاية القرن الثاني قبل الميلاد كتاباً هاماً -بالرغم من صغر حجمه- تناول فيه قواعد النحو الإغريقي وظل المصدر الرئيسي الذي اعتمدت عليه كل الأعمال في مجال علم الصرف لقرون عديدة تالية.

النقد في برجاموم

ظلت الاسكندرية في عهد الأباطرة الرومان الأوائل مركزاً للثقافة والدراسات الأدبية. لم تظل لفترة طويلة بلا منافس. كانت أهم المدن المنافسة مدينة برجاموم التي جذب إليها ملوكها منذ أواخر القرن الثالث قبل الميلاد مجموعة من الدارسين والعلماء. أعظم علمائها هو كراتيس Crates من ماللوس Mallos الذي كان معاصراً لأريستارخوس والذي ربما كان علي رأس مكتبه برجاموم. لقد حقق ونشر أيضا مجموعة لا بأس بها من أعمال الكتاب الأغريق في العصر الكلاسيكي(١٥٨). زار روما عام ١٦٨ ق.م. تقريباً، وأضطر للبقاء هناك بسبب حادث كسرت فيه إحدي ساقيه. بعد شفائه ألقي مجموعة من المحاضرات بنجاح كبير. يبدو أن كراتيس وزملاءه في برجاموم قد تبنوا نظريات اللغة التي

(١٥٦) أنظر ص ١٨٢ أعلاه.

(١٥٧) Sikes, Greek View of Poetry, pp. 227 - 228.

(١٥٨) Atkins, Op. Cit., Vol, I, p. 175.

وضعها الرواقيون، وبالتالي فقد تبنوا نظرية اللاقياس وهاجموا نظرية القياس التي كان يتبعها أريستارخوس وزملاؤه علماء الأسكندرية. ربما تكون نظرية اللاقياس قد وصلت إلي روما عن طريق كراتيس. كتب كراتيس عن اللهجة الأتيكية، ويبدو أنه قد طور النظرية التي تخضع علم تفسير النصوص grammatiké لمفهوم أكثر إتساعاً من مجرد الدراسة اللغوية التي أطلق عليها لفظ النقد Kritiké. لقد تضمنت دراسة للأسلوب والعلوم اللغوية بوجه عام. لكن معلوماتنا عن كراتيس ضئيلة جداً لدرجة لا نستطيع عن طريقها تقويم مساهماته ومساهمات تلاميذه أعضاء مدرسة برجاموم في مجال نظرية الأدب والنقد(١٥٩).

الأبيقوريون :

في الوقت الذي كانت فيه الاسكندرية مركزاً أدبياً وعلمياً بالنسبة للعالم الأغريقي ظل الفلاسفة في أثينا(١٦٠). أثناء القرون الهيللينستية وبالرغم من نشأة وازدهار المدارس الفلسفية في مدن كثيرة فقد ظلت الأكاديمية المركز الروحي بالنسبة للأفلاطونيين واللوكيوم بالنسبة للمشائيين والرواق بالنسبة للرواقيين والحديقة بالنسبة للأبيقوريين . مع نهاية القرن الرابع انفصلت الفلسفة عن الخطابة وأصبح لكل منها معناه المستقل والذي مازال يستخدم حتي الآن. لم يعد معلم الخطابة يطلق علي نظام تعليمه لفظ فلسفة كما كان يفعل إيسوكراتيس من قبل. استمر وجود مدارس تعلم الخطابة، لكن لم تتمتع أي منها بالشهرة كما لم يكن لأي منها تأثير حتي عصر هرماجوراس Hermagoras (ازدهر عام ١٥٠ ق.م.)(١٦١). كان موقف كل المدارس تقريباً من فن الكلام - سواء كان نثراً أم شعراً - يكاد يكون واحداً. قبل إنشاء المدرسة الأبيقورية تقابلنا شخصية فريدة تدعي ناوسيفانيس Nausiphanes من تيوس Teos الذي كان من أتباع ديموقريطس Democritus ومعلماً لأبيقور. حاول ناوسيفانيس أن يجعل الخطابة جزءاً من فلسفته واعتنق مذهبا غير شائع وهو أن دراسة الطبيعة هي أفضل تدريب علي الخطابة . كان يري أن المتحدث الجيد يحتاج إلي المعرفة وأن الفيلسوف بالتالي أفضل الخطباء . إنه رأى قد يعود إلى أفلاطون وربما تبناه الرواقيون بعد ذلك بشكل مختلف بعض الشئ. ربما يعتبر ناوسيفانيس آخر فلاسفة المدينة - الدولة،

(١٥٩) Mette, Parateresis, pp. 30 sqq.

(١٦٠) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 133 sqq.

(١٦١) Arnim, Leben und werke deo Dio von pursa, pp. 60 - 114.

لأنه يطالب تلاميذه أن يشاركوا في الحياة العامة. قد لا يمكن بالتحديد معرفة معني دراسة الطبيعة عند ناوسيفانيس ولكن من الواضح أنها تضمنت الفلسفة الطبيعية وربما أيضا دراسة طبيعة الإنسان بالمعني الذي يقصده أفلاطون عندما رأي أن الدراسات الفلسفية ضرورية بالنسبة للخطيب والمعني الذي قصده أرسطو بعده حيث أكد علي ضرورة الإلمام بالأمور السياسية بالنسبة للخطيب(١٦٢). يبدو أن ناوسيفانيس كان يعتقد أن المناهج المنطقية للبحث الفلسفي يمكن بل يجب تطبيقها علي الخطابة. ثم جاء أبيقور الذي ثار ضد فلسفة ناوسيفانيس كما ثار أيضا ضد كل أنواع الفنون. فقد كان أبيقور يعتقد أن الرجل الحكيم يجب ألا يخاطر بأمنه وهدوئه عن طريق انغماسه في الحياة العامة للدولة. كان يعتقد أن الخطابة غير ذات فائدة علي الاطلاق وأنها لا يمكن أن تتعاطف مع دراسة أي نوع من أنواع الأساليب. لقد ظلت هذه النظرة قائمة حتي القرن الأول ق.م. حيث نجد عند فيلوديموس ومعلمه زينون Zeno بعض التعاطف بين الخطابة ودراسة فن اللغة سواء في الشعر أو النثر بين الأبيقوريين.

الأكاديميون

قد لا يختلف وضع الأكاديمية كثيراً عن وضع الأبيقوريين بالنسبة للنقد والدراسات الأدبية. من المعروف أن كسينوكراتيس Xenocrates تلميذ أفلاطون عرف الخطابة بأنها فن الحديث الجيد، لكن نتائج دراسته غير معروفة لدينا. من المؤكد أن أغلب فلاسفة الأكاديمية في بداية عهدها تمسكوا برأي أفلاطون المناهض للأدب، وظلوا يحتقرون الخطابة وربما الشعر أيضا. لقد تميزوا بمعارضتهم الشديدة لفن الخطابة وأغلب الملاحظات التي وصلت إلينا ضدها مأخوذة عنهم(١٦٣). لكنهم يختلفون عن أفلاطون في أنهم لم يسهموا مساهمة فعالة في مجال تطور النقد أو النظرية الأدبية، وليس لدينا ما يدل علي أنهم حاولوا محاولات جادة من أجل تطوير البذور التي غرسها معلمهم أفلاطون، إذ أن ذلك قد قام به مجموعة المشائيين. لكن يبدو أن عداء فلاسفة الأكاديمية للخطابة قد خفّت حدته بالقرب من نهاية القرن الثالث عندما تبنت الأكاديمية صورة مخففة للشك وبدأت في تعليم تلاميذها كيف يجادلون في كل جانب من جانبي السؤال الواحد وإن كانوا ربما قد أعتقدوا أن ذلك مجرد تدريب علي المنطق والجدل وليس تدريباً

---

(١٦٢) Ibid, pp. 43 - 63.

(١٦٣) Sextus Empiricus, Adv. Math., 2, 12, 20, 43.

علي الخطابة. بالإضافة إلي ذلك فإن فيلو Philo اللاريسي Larissa معلم شيشرون ربما قد اتخذ موقفاً غير معادٍ للخطابة لكن ذلك يرجع إلي عصر بعيد لاحق.

الرواقيون

أما الفلاسفة الرواقيون فقد اهتموا بالخطابة، لكن اهتمامهم – كما يقول شيشرون – انصب علي دراسة المنطق واللغة وليس علي الأسلوب(١٦٤). اهتموا بالدراسة الإتيمولوجية – أي دراسة أصل الكلمات ومشتقاتها – اعتقدوا في وجود علاقة طبيعية بين الأشياء وأسمائها الأصلية أو الحقيقية وأن هذه العلاقة في الغالب هي تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها أو استعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها أو ما كان يعرفه الأغريق بلفظ onomatopoeia. إنهم يختلفون في ذلك عن علماء الاسكندرية الذين كانوا يعتبرون أن الإتيمولوجيا هي الدراسة التاريخية للكلمات. كما أن الرواقيين لم يكونوا راضين عن محاولة علماء الاسكندرية من أجل اكتشاف القواعد νόμοι التي تحكم عملية اشتقاق الكلمات وتصريفها. لقد رأوا أن مرور الزمن واختلاف العادات هو الذي يفسد العلاقة الأصلية بين الأشياء وأسمائها. كانوا من أتباع منهج اللاقياس بينما كان علماء الأسكندرية من أتباع منهج القياس. ولقد شغل هذا الخلاف الشهير عقول علماء اللغة – فيما بعد – لأجيال عديدة. تأثر الرواقيون برأي أرسطو حيث يري أن الخطابة متماثلة مع الفكر الدياليكتيكي، لكنهم عرّفوا كلا منهما تعريفا مختلفاً. كانوا يدرسون المنطق والصور المختلفة للتعبير، كما فسروا لفظ «فن الحديث الجيد» بأنه «فن قول الصدق». كان ذلك المنهج يحتاج إلي المعرفة حتي يستطيع الفيلسوف الرواقي الذي حصل علي هذه المعرفة أن يكون خطيباً جيداً. فالخطابة كانت في رأيهم أن يقول الإنسان ما يجب عليه أن يقول. إن ذلك التأكيد علي المحتوي كان من الطبيعي أن يؤدي إلي أن يضيف الرواقيون شرط الإيجاز إلي قائمة ميزات الخطابة(١٦٥). لقد دفعهم اهتمامهم بالكلمات إلي الكتابة عن المجاز والتشبيه(١٦٦).

(١٦٤) Cicero, De Oratore, 2,159-161, Brutus, 117 - 119.

(١٦٥) Diog. Laert., 7, 59.

(١٦٦) Smiley, Seneca And the stoic Theory of Literary Style, pp. 54 - 55.

فيما يتعلق بالشعر – مثلما يتعلق بالنثر – فقد رأي الرواقيون أن للمضمون أهمية أكبر من الشكل، ذلك بالرغم من أنهم اعترفوا بأن التأنق الشعري الذي يستميل مشاعر غير المهتم بالفلسفة قد يساعد هذه المشاعر علي أن تتقبل الصدق الفلسفي(١٦٧). قد يستطيع الشاعر أن يصور الصدق بوجه عام عن طريق رسم صورة أسطورية فردية . فالصور الناسوتية للآلهة عند هوميروس – علي سبيل المثال – قد تدفع الناس إلي الاعتقاد في وجود الآلهة. لكن الشعراء بوجه عام لا يقولون الصدق مباشرة بل غالباً ما يمكن تفسيره بطريقة المجاز. لقد لاحظنا أن التفسير المجازي يرجع تاريخه إلي القرن الخامس قبل الميلاد، لكن الرواقيين استخدموه استخداما يتفق تماما مع مبادئهم. فلقد ساعدهم ذلك علي أن يجدوا في ملاحم هوميروس تأكيداً ومساندة لمذهبهم الرواقي(١٦٨). إذا كان معني الشعر يؤثر في العقل فإن موسيقاه تؤثر في الأذن فتثير المشاعر والأحاسيس. لذلك فليس من الغريب أن يري الرواقيون أن لعذوبة الألفاظ الأهمية الكبري كعامل أساسي في الشعر . لقد ذكر فيلوديموس أن هذه النظرية ترجع إلي كل من أريستون Ariston (٢٥٠ ق.م) وكراتيس من ماللوس الذي عاش بعده بحوالي مائة عام. بالرغم من ضآلة الأدلة فإنه يمكن القول إن الرواقيين قد بذلوا مجهوداً حقيقياً علي الأقل من أجل تطوير نظرية كل من الشعر والخطابة.

المشّائيون :

أما المشائيون فلهم أكبر الأثر في مجال نظرية الأدب ونظرية الخطابة(١٦٩) . من الواضح أن أرسطو وثيوفرستوس هما مصدر أغلب الأفكار النقدية للمشائيين. لكن بالرغم من أن من جاءوا بعدهما قد واصلوا الكتابة عن الخطابة فليس هناك ما يؤكد أنهم قد ساهموا مساهمات أصيلة في هذا المجال(١٧٠). إن أغلب الآراء التي ظهرت في القرن الأول قبل الميلاد ترجع إلي أفلاطون أو ثيوفراستوس مع تعديلات طفيفة لا تكاد تستحق الذكر(١٧١). يظهر ذلك واضحاً – علي سبيل

(١٦٧) De Lacy, Stoic View of Poetry, pp. 241 - 271.

(١٦٨) Ibid., pp. 260 - 262.

(١٦٩) Grube, Op. Cit., pp. 137 sqq.

(١٧٠) Düring, Aristotle in the Ancient Literary Tradition, pp. 462 sqq.; Moraux, Op. Cit., pp. 240 sqq.

(١٧١) Solmsen, The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric, pp. 35 - 40, pp. 169 - 190.

المثال – في تقسيم الخطابة إلي ثلاثة أنواع : خطب تأملية وخطب الدفاع وخطب استعراضية، وهو نفس ما يرد عند أرسطو دون تغيير. هناك بعض النظريات المرتبطة بالمشائيين وهي في نفس الوقت ذات أصل غير واضح مثل تقسيم فن الخطابة إلي خمسة أقسام : الابتكار εὕρεσις وترتيب الموضوع τάξις والأسلوب λέξις والإلقاء ὑπόκρισις والذاكرة μνήμη . لكن هناك بعض التشابه بين ذلك التقسيم وما جاء في مقال الخطابة لأرسطو. كذلك الحال أيضا بالنسبة لنظرية الميزات الأربع للأسلوب فهي ترجع في أصلها إلي ثيوفراستوس وإن كان التكوين النهائي يبدو مشائياً. لقد أضاف المشائيون ميزة خامسة وهي الإيجاز(١٧٢) . كذلك أيضا نظرية الأساليب الثلاثة التي نادي بها المشائيون يمكن أن نقارنها بما جاء عند أرسطو وتلميذه ثيوفراستوس لكن الترتيب النهائي واضح فيه أيضا الطابع المشائي(١٧٣) . أما فيما يتعلق بنظرية تقسيم الخطبة إلي أربعة أجزاء : المقدمة والسرد والأدلة والخاتمة فإن بعض الدارسين يري أن أصلها قد لا يرجع إلي أرسطو ولا إلي ثيوفراستوس بل إلي إيسوكراتيس(١٧٤). بالرغم من كل تلك الملاحظات التي تبدو في أغلبها محتملة فإننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن ننكر فضل المشائيين الذين جاهدوا وأبدوا محاولات ناجحة في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب مما كان له بالغ الأثر علي النقاد اللاحقين أثناء العصور الرومانية.

تراكتاتوس كويسلنيانوس :

هناك مقال مجهول المؤلف والتاريخ يعرف بعنوان تراكتاتوس كويسلنيانوس Tractatus Coislinianus الذي يتحدث عن الكوميديا. يعكس المقال بعض الأصداء الأرسطية، ويحتوي علي بعض المصطلحات التي وردت عند أرسطو. إنه يتضمن بعض الأشياء التي قالها أرسطو في مقال فن الشعر، كما يتضمن أيضا أشياء من المحتمل أن يكون قد قالها وأشياء أخري لا يمكن أن يكون قد قالها . يبدو هذا المقال وكأنه ملخص مشوه غامض لأحد الأعمال التي عبر أرسطو فيها عن رأيه بوضوح. إن أغلب ما جاء في هذا المقال قد لا يضيف إلي معلوماتنا الحالية

---

(١٧٢) Diog. Laert., 7, 59.

(١٧٣) Hendrickson, The Origin and Meaning of the Ancient Charachters of style, pp, 248 - 290.

(١٧٤) Salmsen, Op. Cit., pp. 40 - 50.

شيئاً ذا قيمة، لكنه يحتوي علي تحليل لبعض الطرق التي تبعث علي الضحك كما يناقش نظرية الكوميديا. نشر هذا المقال لأول مرة العالم الألماني برنيس Bernays في عام ١٨٣٩م في أقل من ثلاث صفحات ثم ظهر بعد ذلك عدد لا بأس به من الترجمات والتحقيقات التي حاولت شرح وتوضيح ما جاء في ذلك المخطوط[١٧٥] . جذب هذا النص انتباه الدارسين لأنه من النصوص القليلة التي تتناول الكوميديا الإغريقية. حاول أحد هؤلاء الدارسين عن طريق قراءة هذا النص إعادة بناء نظرية أرسطو في الكوميديا[١٧٦]. لكن يبدو أن محاولته لم تحظ بموافقة أغلب دارسى الدراما الأغريقية والنقد الأدبي[١٧٧]. تاريخ كتابة هذا النص غير معروف. يري البعض أن تاريخه يرجع إلي القرن الأول الميلادي وذلك بمقارنة ما جاء عند شيشرون[١٧٨] عن الكوميديا[١٧٩]. لكن البعض الآخر يري أنه يرجع إلي ما بعد ذلك التاريخ بكثير، بينما يكتفي البعض بالتأكيد علي أن ما جاء في هذا النص يضيف معلومات جديدة شيقة عن الكوميديا[١٨٠].

يري المؤلف المجهول لنص تراكتاتوس كويسلنيانوس أن الضحك ينشأ إما عن طريق اللغة ἀπὸ τῆς λέξεως أو عن طريق الموقف ἀπὸ τῶν πραγμάτων . هناك سبعة أنواع من اللغة الفكاهية تنتج عن سبع استعمالات وهي : اللغة المجانسة، والمترادفات، والإطناب، والكلمات ذات الجذع المشترك سواء مطولة أو مقصرة، والتصغير، والكلمات المتغيرة في الصوت أو عن طريق استخدام نفس الجذع، والجنس المختلف أو الطبقة المختلفة. هناك أيضا تسع أنواع من المواقف الفكاهية وهي : ظهور شئ مثل شئ آخر سواء في أحسن صورة أو أسوأ، الخداع، الاستمالة، الوصول إلي نهاية ممكنة عن طريق وسائل غير منطقية، الشئ غير المتوقع، تصوير الشخصيات في صورة أسوأ مما هم، الرقصات السوقية،

---

(١٧٥) Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische. Theorie des Drama (1880); Kaibel, Die Prolegomena περὶ κωμῳδίας (1898); Cramer Anecdota Graeca (1839).

(١٧٦) Cooper, Op. Cit., Passim.

(١٧٧) Grube, Op. Cit., pp. 144 - 149.

(١٧٨) Cicero, De Oratore, II, 216 - 290.

(١٧٩) Grant, Cicero and the Tractatus Coislinianus, pp. 80 - 86.

(١٨٠) Starkie, The Acharnians, pp. xxviii - xxxiv; Rutherford, A Chapter in the History of Annotation, pp. 435 - 455.

الاستقامة؟ هل يمكن الاعتماد علي الحواس؟ ما هو شكل العالم؟ ما هو حجم الشمس؟ من ناحية أخري قال هرماجوراس إن الهدف من الخطابة هو الاقناع(١٨٢). لكن يبدو أنه قد حصر مناقشته في وسائل الاقناع التي يتضمنها الموضوع. كان مهتماً بتصنيف الأنواع المختلفة من الأفكار الرئيسية والقضايا والبراهين وما أشبه، ولكنه لم يكن ذا باع في الموضوعات الخاصة بالأسلوب(١٨٣). غالباً ما استشهد كوينتيليانوس(١٨٤) بفقرات من هرماجوراس للتدليل علي أنه خبير بتحليل المناقشات وتصنيفها ومصطلحاتها. كان في هذا الميدان مصدراً هاماً ومؤثراً بالنسبة لشيشرون وخاصة في أعماله الفنية الدقيقة ولغيره من الخطباء اللاحقين. يبدو أن النظرية الرئيسية لهرماجوراس كانت تتعلق بتحليل الأنواع المختلفة للقضية στάσις كان يري أن القضايا أربعة أنواع : حقيقة القضية (هل حدث الفعل أم لم يحدث)، تعريف القضية (إذا كان قد حدث الفعل فيما هي طبيعته؟ هل هو عملية قتل مثلاً؟) كيفية القضية (هل هي قانونية أم مبررة؟) والأعتراض علي القضية (هل هو المكان المناسب للمحاكمة؟ أو هل هذا هو الاتهام المناسب؟). يعتبر هرماجوراس صاحب الفكرة والمصدر الأصلي للحالة الرابعة والأخيرة. كما يقسم هذه الأنواع الأربعة إلي أنواع فرعية لسنا في حاجة هنا إلي بيانها، إذ أنها تتصل بتاريخ الخطابة بمعناه الدقيق. هذا بالإضافة إلي أنه استخدم صيغة تقسيم الخطبة إلي أجزاء ونصح بالاستطراد قبل الخاتمة حتي يمكن التأثير علي المستمعين وهو ما لم يوافق عليه شيشرون(١٨٥).

تكمن أهمية هرماجوراس في أنه قاد عملية إحياء الخطابة ومدارس تعليمها ومواصلة ظهورها في العالم الروماني وتأثيرها فيما بعد في مجال التعليم الروماني والأدب اللاتيني بوجه عام. كما أنه يمثل المهارات والقدرات الفائقة التي ثار ضدها الرومان ثورة عارمة والتي لم يستطيعوا هز كيانها. قيل إنه كان يكتب تحت تأثير الرواقية، لكن كل المدارس الرواقية كانت في ذلك الوقت تؤثر كل منها في الأخري ولمدة مائة عام كاملة، وكان من الصعب التمييز بين تقاليد كل مدرسة ومقارنة كل منها بالأخري. كان عصر المذهب الإنتقائي Eclecticism قد حل

---

(١٨٢) Ibid., 2,15,14.

(١٨٣) Cicero, Brutus, 263.

(١٨٤) Quintilian 2, 21, 21; 3, 3, 9; 3,5, 4; 3, 6, 4; 3, 21, 56 - 61; 3, 11, 1-2; 18, 22 .... etc.

(١٨٥) Cicero, De Inventione, 1, 51, 97.

اختيار سئ عندما يكون الاختيار السليم ممكناً، النتائج اللامنطقية. يواصل المؤلف المجهول فيميز بين الكوميديا والتوبيخ، ويؤكد علي ضرورة أن تكون لغة الكوميديا لغة شعبية عادية. كما يذكر ثلاث شخصيات كوميدية وهي شخصية المهرج وشخصية المتفاخر وشخصية الساخر. لكن أغلب ما جاء في هذا المخطوط يجب ألا يؤخذ بجدية أو ينسب إلي أرسطو أو إلي الفلاسفة المشائيين كما يحاول أن يفعل بعض الدارسين.

هرماجوراس :

هكذا نري أن بعد عصر ثيوفراستوس كان تطور الخطابة لا يعتمد علي الخطباء بل علي الفلاسفة وخاصة الرواقيين والمشائيين، وظل الحال كذلك حتي جاء هرماجوراس Hermagoras(١٨١). مع حلول منتصف القرن الثاني قبل الميلاد تمتعت مدرسة هوماجوراس في أثينا بشهرة واسعة لم تتمتع بها مدرسة خطابية أخري منذ عصر إيسوكراتيس . كان ذلك في عام ١٤٥ قبل الميلاد تقريباً حيث سقطت كورنثا في أيدي الرومان وأنتهي سلطان الأغريق نهائياً. إنتقلت السلطة إلي أيدي الرومان الذي جاءوا إلي بلاد الأغريق بحثا عن الثقافة وعن السلطة في نفس الوقت. كان الرومان – علي عكس الإغريق – شعباً عملياً، لذلك لم تستلهم الفلسفة التجريدية إلا قليلاً. في ذلك العصر يبدو أن الصراع القديم بين المدارس الفلسفية والمدارس الخطابية قد اشتعل مرة أخري، وأن كل الفلاسفة كانوا يؤكدون أن الخطابة ليست فناً τεχνή وبالتالي فهي موضوع غير مناسب للتعليم. لم يفعل ذلك كارنياديس Carneades الأكاديمي فقط بل فعله أيضا ديوجينيس Diogenes من بابليون الرواقي وكريتولاوس Critolaus المشائي. لكن الأهتمام بالخطابة قد عاد مرة أخري بين الفلاسفة الأبيقوريين فيما بعد كما سنلاحظ عندما نلتقي بفيلوديموس إن هذا الهجوم المدبر والمنظم الذي حدث حين ازدهرت مدرسة هرماجوراس يكاد يكون من نوع واحد. فلم يكن هرماجوراس فيما يبدو يحاول إحياء دراسة الخطابة بل كان يحاول أن يتخطي تحفظات الفلاسفة.

قسم هرماجوراس موضوع الخطابة إلي قسمين، عام وخاص. يتضمن القسم الأول المشاكل العلمية والأخلاقية التي تم الأتفاق بوجه عام أنها مناقشات فلسفية وليست خطابية والتي يعطي شيشرون بعض أمثله : هل هناك شئ أفضل من

---

(١٨١) Quintilian, 3,1,13-16.

وتأثرت به كل المدارس – ما عدا الأبيقورين – بما فيها المدارس الأخلاقية والعلمية، وكان الرومان يميلون فيما يتعلق بالتعليم إلي انتقاء ما يوافق هواهم من كل مدرسةٍ علي حدة. ينطبق هذا الكلام أيضا علي الأدب ونظرية الخطابة، لذا فإن هناك منْ يعتبر نيوبتوليموس الذي عاش قبل ذلك بمائة عام – أكاديمياً بينما يعتبره البعض الآخر مشائياً.

****

الجـزء الثانى

النقـد الأدبى فى العـصور الرومانية

الفصل الأول

قبل العصر الأوغسطى

الفصل الأول

قبل العصر الأوغسطى

قبل شيشرون

التأثير الأغريقى

مع بداية القرن الأول قبل الميلاد انتقل مركز النشاط الأدبى فى مجال النقد من الاسكندرية إلى روما . منذ ذلك الوقت فصاعداً أصبحت روما الوصى الشرعى على الحضارة المبكرة التى كانت قد ازدهرت لأول مرة فى أثينا ثم بعد ذلك فى المراكز المتفرقة أثناء العصور الهيللينية . فى ذلك الوقت كانت روما قد أصبحت سيدة العالم الواقع حول البحر الأبيض المتوسط دون منازع . فلقد شهد عام ١٤٦ ق . م . سقوط كل من كورنثا وقرطاجه والفتوحات الرومانية فى الشرق والغرب . وكانت قبل ذلك (٢٠٠ – ١٦٨ ق . م .) قد سيطرت على مقدونيا وأصبحت بلاد الأغريق فى عام ١٤٦ ق . م . مقاطعة رومانية . ثم بعد ذلك هزمت الملك أتالوس الثالث Attalus وأصبحت برجاموم فى عام ١٣٢ ق . م . ولاية أسيوية خاضعة لروما . لكن الاسكندرية ظلت محتفظة باستقلالها السياسى – وإن كانت قد فقدت خطورتها العسكرية – حتى عام ٣١ ق . م . – عام معركة أكتيوم البحرية الشهيرة – حيث خضعت مصر بما فيها الاسكندرية تحت الحكم الرومانى ، وأصبحت روما بلا منازع سيدة العالم الأغريقى – الرومانى الجديد . إن كل هذه الانجازات العسكرية التى حققتها روما كان يصاحبها بالتأكيد تطورات أدبية . فمنذ القرن الثالث قبل الميلاد بدأت روما تتأثر بالثقافة الاغريقية والفن الاغريقى وذلك قبل أن يتم الاتصال العسكرى المباشر . خرج التأثير الأغريقى على الرومانى فى مراحله الأولى من الولايات الاغريقية الواقعة فى إيطاليا . من تلك الولايات الاغريقية تعلم الرومان لأول مرة الأدب الأغريقى المبكر وأصبحوا على اتصال بالأعمال الاغريقية الكلاسيكية . لذا فقد بدأ الرومان فى بناء ثقافاتهم معتمدين على الأعمال الكلاسيكية وليس على الأعمال الهيللينستية . لذا أيضا نلاحظ أن

أعمال الأدباء الرومان المبكرين فى القرن الثالث قبل الميلاد – مثل أندرونيكوس Andronichus وباكوفيوس Pacuvius وأكيوس Accius – تتكون من ملاحم وتراجيديات قائمة أساساً على الأعمال الاغريقية الكلاسيكية . أما فى القرن الثانى قبل الميلاد فإننا –نجد كوميديات بلاوتوس Plautus وترنتيوس Terentius التى تتميز بإيقاعات وأوزان تعتبر جديدة على العبقرية الرومانية (١).

ظهر التأثير الأغريقى على الفكر الرومانى أثناء القرن الثانى قبل الميلاد بفضل العلاقة الحميمة التى نشأت بين روما والعالم الهيلينستى . لكن العبقرية الرومانية قد استطاعت أن تتمثل الحضارة الاغريقية فى بادىء الأمر . وبعد سقوط كورنثا امتلأت روما بكنوز هائلة من الفن والأدب الاغريقى . كما غزاها من عدة جهات مختلفة أعداد هائلة من رجال الأدب والفن . ظهرت ترجمات لاتينية لأعمال إغريقية ، تأسست المكتبات الضخمة ، ذهب التجار الرومان والقادة العسكريون إلى الشرق ثم عادوا يحملون أفكارا وعادات جديدة بدأوا يطبقونها فى المجتمع الرومانى . ظهر أثر ذلك بوضوح فى مجال الحياة الثقافية والأدبية بفضل حماس بعض الشخصيات الرومانية البارزة مثل سكيبيو الأصغر Scipio Minor . حاول شخص مثل كاتو الأكبر Cato Maior أن يقف ضد التيار، لكنه فشل فشلاً ذريعاً . فلقد أثبتت الأفكار الاغريقية أنها قوية شديدة الاندفاع ليس من الممكن الوقوف ضدها بل هى قادرة على الاستمرارية والثبات . ويعود الفضل فى ذلك بدرجة كبيرة إلى طبيعة القنوات التى وصلت عن طريقها الثقافة الاغريقية إلى روما . فلقد قام بعض المعلمين الاغريق البارزين بدور الرسل التى مهدت لقيام الثقافة الاغريقية (٢). فى عام ١٦٥ ق . م . – على سبيل المثال – قام المعلم الاغريقى كراتيس من ماللوس بتدريس الفلسفة وقواعد النحو فى روما ، كان أول من أدخل هناك دراسة الأدب وربما أيضا دراسة هوميروس . بعد ذلك بعامين وصل بولوبيوس Polybius إلى روما كواحد من الرهائن الألف التى احتفظ بها الرومان . لكنه ظل فى روما وأصبح صديقا لسكيبيو وأصبح يعتبر روما وطنه الثانى . وفى عام ١٥٥ ق . م . حضر إلى روما مجموعة من الفلاسفة مبعوثين من أثينا فأثاروا اهتمام الشباب الرومانى . من بين هذه المجموعة كارنياديس Carneades الأكاديمى وكريتولاويس Critolaus المشائى وديوجينيس الرواقى . ثم لحق بهم فى عام ١٤٦ق . م . بانا يتيوس Panaetius الرواقى الذى كان له تأثير

(١) Atkins, Literary Criticism, Vol. II, pp. 1-4

(٢) Grube, Greek And Roman Critics, p. 152.

واضح على الحياة الفكرية فى روما لكونه قريباً جداً من سكيبيو أيميليانوس Scipio Aemilianus . ثم استمر مجىء رجال الأدب والفكر الاغريق إلى روما أثناء القرن الأول قبل الميلاد دون معارضة أو مقاومة من الجانب الرومانى . من أشهر هؤلاء وأكثرهم تأثيراً بوسيدونيوس (١٣٨ - ٤٥ ق . م .) الذى زار روما أثناء قنصلية ماريوس Marius ثم زارها مرة ثانية فى عام ٥١ ق . م. وكان له تأثير كبير على الحياة الفكرية فى عصره والعصور التالية .

بالإضافة إلى ذلك فقد انتشرت ظاهرة جديدة فى روما بين الشباب الرومانى . أصبح مغرما باستكمال دراسته خارج روما ، وكانت أثينا مهد الثقافة الكلاسيكية ورودوس وربثة برجاموم من الأماكن المفضلة للدراسة بالنسبة لهؤلاء الشباب . ذهب شيشرون - على سبيل المثال - إلى رودوس فى عام ٧٨ ق . م . لدراسة الخطابة . ثم تدفقت سيول المعرفة إلى عقول الرومان بفضل المكتبات الاغريقية التى أصبحت متاحة لهم . واضح مما جاء فى مختلف أعمال شيشرون أنه كان على معرفة تامة بالكتاب الاغريق المبكرين . ومن المحتمل أن أعمال أرسطو كانت قد أصبحت فى متناول الرومان داخل روما وخاصة بعد احتلال أثينا فى عام ٨٦ ق . م . هكذا ساهمت كل من أثينا والمراكز الثقافية الهيللينستية فى ،أغرقة ، الفكر الرومانى لدرجة أن كثيراً من الأنشطة الفكرية التى كانت تتميز بها بلاد الاغريق وجدت لنفسها مكانا فى العالم الرومانى . فإذا كانت برجاموم ورودوس من أكثر المراكز المؤثرة على الثقافة الرومانية فإن أثينا والاسكندرية أيضا قد لعبتا دوراً هاماً فى ذلك وخاصة الاسكندرية أثناء الجزء الأخير من القرن الأول قبل الميلاد . نتيجة لذلك اتخذت روما لنفسها مكانا فى عالم الثقافة كعضو فى المؤسسة الهيللينستية وأصبحت الوسيط الذى حمل الثقافة الاغريقية إلى العالم فى العصور التالية . فلقد تسلمت روما عناصر ثقافتها من الاغريق كما أنها تدين للإغريق بأفكارها الجديدة ومناهجها الحياتية وفلسفتها ومناهجها السياسية وفنونها والدراسات الأدبية والنقدية . لقد آلت روما على نفسها أن تطور ما توقفت عن ممارسته أثينا والاسكندرية فطورت بما يتفق مع كيانها فلسفة الماضى حتى تصبح ذات فائدة للحاضر والمستقبل . فعلت ذلك فى جميع المجالات الفكرية وخاصة فى مجال الأدب . هكذا يمكن أن يقال إن روما قد أقامت الجسر الذى عن طريقه وصلت أفضل الأفكار القديمة الى العالم الحديث ، ومن بين هذه الأفكار نظريات الشعر والخطابة والنقد الأدبى .

شعراء الكوميديا :

تظهر التأثيرات الاغريقية الأولى فى مجال النقد الرومانى عند الكاتبين الكوميديين الرومانيين بلاوتوس Plautus وترنتيوس Terentius حيث توجد تعليقات لافتة للنظر على الشعر وخاصة الشعر الدرامى (٣). ففى كوميديات بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م . تقريباً) ترد بعض التعليقات العابرة على الأخطاء الواردة فى الكوميديا مثل التطرف الذى ينساق إليه العاشقون التقليديون على خشبة المسرح (٤). ، والميل إلى جعل الحدث الكوميدى يدور فى أثينا (٥). ، ورسم الشخصيات النمطية المتكررة مثل القواد الكذاب Leno periurus والغانية الشريرة Meretrix mala والجندى المتفاخر (المأفون) miles gloriosus (٦). كما يبدو أن بلاوتوس يفكر فى الأنواع الدرامية ومميزاتها العادية حيث يعلن أنه لا يتبع قوانين الكوميديا فى كوميديته أمفتريو Amphitruo لأنه لا يكتب كوميديا خالصة بل تراجيديا (٧). يأتى بعد بلاوتوس بجيل واحد ترنتيوس Terentius الذى كان أحد أعضاء جماعة سكيبيو ، وهم جماعة من رجال الأدب والفكر تجمعوا حول سكيبيو الأصغر Scipio Minor - قاهر قرطاجة - فى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد فى روما . كانت بدون شك تدور مناقشات أدبية واسعة النطاق بين أعضاء الجماعة التى كان من بينهم الكاتب الكوميدى ترنتيوس والمؤرخ بولوبيوس والهجاء لوكيليوس والفيلسوف بوسيدونيوس Posidonius وصديق سكيبيو الحميم لايليوس Laelius وغيرهم . بالرغم من أنهم كانوا من عشاق الأدب الإغريقى إلا أنهم عارضوا الالتزام الشديد بالنماذج الاغريقية . لقد نادوا بضرورة التحدث والكتابة بلغة لاتينية سليمة وهو ماعرف بمصطلح Latinitas. يبدو أنهم قد فضلوا الأسلوب البسيط فى الكتابة وذلك ربما بتأثير من بوسيدونيوس الرواقى .

إن الملاحظات التى ترد عند ترنتيوس (١٩٢ - ١٥٩ ق . م . تقريباً) أكثر أهمية وأعظم شأناً (٨). لقد تعرض ترنتيوس لهجوم منافسيه لوسكيوس لانوفينوس Luscius Lanuvinus وغيره الذين كان يطلق عليهم لفظ ، طائفة

---

(٣) Ibid., pp. 153 - 4 .
(٤) Plautus, Mercator, 3.
(٥) Idem., Menaechmi, 7 .
(٦) Idem, Captivi, 57 - 58 .
(٧) Idem, Amphitruo, 58 sqq.
(٨) Norwood, The Art of Terence, pp. 137 - 139 .

الشعراء Collegium Poetarum . لم تكن أغلب الملاحظات النقدية التى ترد فى مقدمات كوميدياته سوى ردود على اتهامات تلك الطائفة (٩). أحد هذه الاتهامات أن النجاح الذى أحرزه بين الجماهير يعود الفضل فيه إلى مساعدة أعضاء جماعة سكيبيو وليس لعبقريته الذاتية (١٠). هناك اتهامات أخرى مثل حرية معالجته لموضوعات كوميدياته (١١). وفقر أسلوبه الذى يهتم به (١٢). يدافع ترنتيوس عن نفسه فيوجه نقداً لاذعاً إلى أعمال منافسيه ويكشف بذلك عن بعض الأخطاء فى تأليف الكوميديا المعاصرة . كما أنه يدافع أيضا عن منهجه فى التأليف الكوميدى ويشرح فى نفس الوقت رأية فى طبيعة الكوميديا وفنيَّتها . أهم اتهام يوجهه ترنتيوس إلى منافسيه هو منهجهم المتحذلق البعيد كل البعد عن الإلهام . إن كوميدياتهم ليست سوى مجرد ترجمات أدبية لأصول إغريقية تحولت الى لغة لاتينية سيئة (١٣). إنهم غالبا مايهبطون فى بحار الغموض (١٤) . إنه يلاحظ فى كوميدياتهم وجود ذوق غير سليم وبعض أحداث غير مناسبة للكوميديا ، فمثلاً عبد يدفع بخشونة المراهنين عليه (١٥) ، أو محاكمة تبدأ بحديث الدفاع بدلاً من حديث الإدعاء (١٦) . كما ينتقد تصوير المشاهد العاطفية ومشاهد المعاناة التى لا تناسب الكوميديا (١٧) . كما ينتقد أيضا رواد المسرح أنفسهم ويرى أنهم يولون اهتماماً أكبر نحو الرقص على الحبال والمصارعة والملاكمة وغيرها من الألعاب العنيفة (١٨).

لم تقتصر ملاحظات ترنتيوس على نقد أعمال غيره فقط ، بل تحدث عن نفسه وعن فنه . إنه يعتبر نفسه مجدداً ومعبرا عن مناهج جديدة فى التأليف الكوميدى وأنه يقدم كوميديات جديدة خالية من العيوب novae sine vitiis (١٩).

---

(٩) Duckworth, The Nature of Roman Comedy, pp. 61 - 64.

(١٠) Terence, Heaut., 23 - 24.

(١١) Ibid., 16 - 17; Eun., 1946.

(١٢) Idem, Phormio, 1 sqq.

(١٣) Idem, Eun., 7 - 8.

(١٤) Idem, Andria, 20 - 21.

(١٥) Idem, Heaut., 31 - 4.

(١٦) Idem, Eun., 10 sqq.

(١٧) Idem, Phormio, 6 - 8.

(١٨) Idem, Hyc., 4 sqq., 33 - 42.

(١٩) Idem, Heaut., 29 - 30.

كان يرى أن الفن الكوميدى يجب ألا يترك فى أيدى حفنة من البشر recidere ad paucas (٢٠). لعله كان يقصد بذلك ضرورة التصدي لإصلاح الكوميديا المعاصرة ووضعها على الطريق السوى (٢١). كان يرى ان الكوميديا نوع أدبى يختلف عن التراجيديا ، تصور الحياة العادية وتتحاشى تصوير الشخصيات البطولية أو المثيرة للشفقة (٢٢). إنه بذلك يتفق فى رأيه مع النظرية التقليدية . لعلنا نلاحظ ذلك فى حديث ديميا Demea فى كوميديا ، الأخوان ، حيث ينصح ولده قائلاً : أنظر إلى حياة الرجال ، كما لوكنت تنظر فى مرآة ، إختر منهم واحداً واجعله قدوة (٢٣) ويدلى ترنتيوس برأيه فى الشكل الكوميدى ومناهج التأليف (٢٤). إنه ينتقد نوع الفارص الصاخب بما يثيره من أحداث مزعجة ويفضل الكوميديا الهادئة التى لا تعتمد فى تأثيرها على حيوية الحدث والتى تتميز بالبساطة ونقاء الاسلوب (٢٥). كما أنه غير قانع بالشخصيات النمطية التى ارتبطت بالكوميديا مثل العبد المندفع servus currens والشيخ الغاضب senex iratus والطفيلى النهم parasitus edax والمحتال الصفيق sycophanta impudens والقواد الطماع teno avarus (٢٦). إن تصوير مثل هذه الشخصيات يفرض حدوداً معينة على الكاتب الدرامى . بالإضافة الى ذلك فإن له رأيا يتعلق بالبرولوج أو مقدمة الكوميديا. لقد استعمل زملاؤه الكوميديون ومعهم بلاوتوس البرولوج على الطريقة البوريبيدية وهى الكشف للمتفرجين عن الخطوط العريضة لموضوع المسرحية . لكن ترنتيوس لم يفعل ذلك ، بل استخدم البرولوج استخداماً مختلفاً . استخدمه فى أغلب الأحيان لأغراض هجومية أو للرد على أعدائه من النقاد أو لمناقشة بعض الموضوعات الفنية (٢٧). أما الكشف عن الخطوط العريضة للموضوع فإنه يتم فى المشاهد الأولى من المسرحية إما عن طريق السرد أو عن تصوير الحدث (٢٨).

---

(٢٠) Idem, Hycr., 47 .

(٢١) D'Alton, Roman Literary Theory And Criticism, pp. 7 - 27 .

(٢٢) MacMahon, Seven Questions on Aristotle's Definition of Tragedy and Comedy, p. 119 .

(٢٣) Terence, Adelphi, 415 .

(٢٤) Atkins, Op. Cit., vol. II, 6 sqq.

(٢٥) Terence, Heaut., 36; 46 .

(٢٦) Idem, Eun., 247 sqq.

(٢٧) Grube, Op. Cit., pp. 155 sq.

(٢٨) Terence, Adelphi, 23 - 24 .

نادى ترنتيوس بضرورة أن يكون للكاتب مطلق الحرية فى التجديد . إنه يهاجم لانوفينوس وطائفته الذين يقدمون ترجمات لاتينية للمسرحيات الاغريقية (٢٩). إن ذلك – فى رأى ترنتيوس – يجعل من المسرحية الإغريقية الجيدة كوميديا لاتينية سيئة . كذلك يشرح مذهبه فيما يسمى « بالمزج » Contaminatio والذى غالباً ماهاجمه أعداؤه النقاد(٣٠). إنه اختيار مسرحيتين إغريقيتين – أو أكثر – والمزج بينهما وصياغة كوميديا لاتينية واحدة . يظهر ذلك فى كوميديات فتاة من أندروس Andria والخصى Eunuch والأخوان Adelphi حيث يدافع عن هذه الوسيلة الفنية . كما يدافع أيضا عن نفسه ضد من يتهمونه بالسرقة الأدبية(٣١). وهو استخدام كوميديا إغريقية سبق أن استخدمها كاتب كوميدى غيره . إنه يدافع عن نفسه قائلاً إن للكاتب الحرية الكاملة فى أن يأخذ مادة عمله الفنى من أى مصدر وإن المهم فى الأمر هو طريقة المعالجة الفنية . إنه يقول فى هذا المجال مقولته الشهيرة : « ليس هناك شىء يقال الآن ولم يقل من قبل » (٣٢). هكذا نرى أن ترنتيوس قد حاول محاولات جادة لإدخال بعض التجديدات على فن كتابة الكوميديا ، وأن آراءه تدخل فى نطاق النقد الأدبى . لقد حاول أن يبعث حياة جديدة فى الدراما وأن يرفع من مستواها الفنى .

لوكيليوس ومعاصروه :

شخصية رومانية أخرى تبدى ملاحظات نقدية هامة أثناء القرن الثانى قبل الميلاد ، إنها شخصية الشاعر الهجاء لوكيليوس Lucilius (١٨٥– ١٠٣ ق.م.) . كان . مثل ترنتيوس – أحد أعضاء جماعة سكيبيو . خلف زميله ترنتيوس فى صداقته لكل من سكيبيو ولايليوس . يشبه ترنتيوس أيضا فى تأثره بالآداب الكلاسيكية والاستقلال الفكرى والاهتمام بالمسائل الفنية التى تميز الكاتب الكوميدى . أشهر أعماله ديوان شعر يتكون من ثلاثين كتاباً يعرف بعنوان هجائيات Saturae وإن كان هو يفضل تسميته بالأحاديث Sermones . لم يصلنا من ذلك الديوان سوى بعض شذرات متناثرة لم تنشر لأول مرة قبل القرن السادس عشر الميلادى . مما لاشك فيه أن ما جاء فى ديوان لوكيليوس يقدم صورة كاملة

---

(٢٩) Idem, Eun., 7 .

(٣٠) Idem, Andria, 16; Heaut., 17.

(٣١) Idem, Adelphi, 9 - 10 .

(٣٢) Idem, Eun., 41 .

دقيقة عن الحياة الاجتماعية والثقافية بكل اهتماماتها وأنشطتها المختلفة . كان لهذا الديوان تأثير واضح على الشعراء اللاحقين (٣٣). تأثر سنيكا فى عمله الفكاهى Apocolocyntosis بما جاء فى الكتاب الأول حيث يسخر لوكيليوس من مجلس الآلهة . تأثر هوراتيوس فى وصف رحلته إلى برونزيزى Brundisiun بما جاء فى كتاب آخر حيث يصور لوكيليوس أحداث رحلة إلى كابوا Capua (٣٤). هذا بالاضافة إلى بعض الملاحظات الهامة التى وردت فى بقية الديوان مثل بعض المشاكل الأدبية والنحوية وتقويم لبعض الشخصيات العامة والشخصيات البارزة فى مجال الأدب . وأهم من ذلك هو عنصر السيرة الذاتية والملاحظات النقدية .

إن ما يلفت النظر هو ملاحظات لوكيليوس حول الأدب المعاصر ومحاولاته المضنية كعضو من أعضاء جماعة سكيبيو ليخفف من الحماس الزائد نحو الممارسات المارقة فى التعبير والذى كان سائداً فى ذلك العصر (٣٥). فلقد تأثرت جماعة سكيبيو بالرواقية التى كانت تنادى بالاعتدال والالتزام فى التعبير فقاومت ميل الشعراء إلى الأسلوب الطنان الملىء بالمبالغة . لذلك اهتمت اهتماماً بالغاً باللاتينية الخالصة ونادت بتحاشى كل أنواع الصفات غير المناسبة فى اختيار الكلمات . فى مقدمة ما اهتم به لوكيليوس البعد عن اللحن (وهو النطق غير الصحيح للكلمات) وعن استخدام الألفاظ الإقليمية التى كان يستخدمها الشعراء فى ذلك الوقت بكثرة . إنه ينتقد – على سبيل المثال – شاعراً مجهولاً يدعى فيتوس Vettus لأنه يستخدم خليطاً من الكلمات الاتروسكية والسابينية والبرايلستية (٣٦). كما يتهكم على اللهجة الريفية لبيريتور كايكيليوس Caecilius (٣٧).كما ينتقد أيضا استخدام الألفاظ « المزّغرقة » والتى كان أعضاء الجماعات المثقفة مغرمين بها ، وأيضا الكلمات الاغريقية بدلاً من الكلمات اللاتينية . وغالباً مانقد بعض الكتاب المبكرين فيقول عن إنيوس Ennius – على سبيل المثال – إنه « يفتقد الوقار» ويهاجم أكيوس Accius لتجديداته التى أدخلها فى هجاء الكلمات وفى تكراره للحرف المتحرك للدلالة على طول المقطع . كما أنه يتهكم على باكوفيوس Pacuvius لأسلوبه الطنان واستخدامه للكلمات الغريبة المركبة (٣٨). لم تقتصر

(٣٣) D'Alton, Op. Cit., p. 49 .

(٣٤) Horace, Satires, I, V.

(٣٥) D'Alton, Op. Cit., pp. 39 - 58 .

(٣٦) Lucilius, frag. 1322.

(٣٧) Idem, frag. 1130.

(٣٨) Idem, frags. 88 sqq.; 15 - 16 ; 18; 939; 148; 170 ... ect.

ملاحظات لوكيليوس على الأسلوب فقط بل شملت أيضا موضوعات أخرى (٣٩). يصور الخلاف بين سكايفولا Scaevola الرواقى ومنافسه ألبيوكيوس Albucius بينما يدافع كل من الشاعرين عن منهجه ويهاجم فى نفس الوقت منهج منافسه .

كان لوكيليوس قاسياً فى هجائه ، لكنه فى نفس الوقت لم يسلم من هجوم الآخرين . وصفه مهاجموه بأن هجاءه « يجرح » (٤٠). أثارة هذا الهجوم فدافع عن نفسه بشراسة وقسوة . من خلال دفاعه عن نفسه يشرح فنه وأسلوبه ويتحدث عن طبيعة عمله . يقول إن أشعاره ليست هجائيات Saturae لكنها ارتجاليات Schedia (٤١). وفى مكان آخر يقول عنها إنها ألعاب Ludi وأحاديث Sermones (٤٢). يقصد لوكيليوس بذلك أنه ينظمها فى أسلوب حر ومألوف ممزوجاً بالسخرية . أما من ناحية الموضوع فإنه يعلن أن عمله ينتمى الى الكوميديا ، فكلاهما مرآة للحياة species vitae (٤٣). وأن هدفه هو الإصلاح الاجتماعى وليس تشويهاً للسمعة أو القذف (٤٤). كما يرفض تسميته بالشاعر . إن مثل هذه الآراء والنظريات قد يرجع أصلها إلى جماعة سكيبيو ، ومن السهل أن نجد فيها بدايات تلك المناقشات التى دارت حول الهجاء والذى لعب فيها الشاعر هوراتيوس دوراً ملحوظاً فيما بعد .

لا تخلو آراء لوكيليوس من التأثيرات الهيللينستية التى تصور الأنشطة النقدية لذلك العصر والتى تكشف فى نفس الوقت عن اهتمامات لوكيليوس وثقافته. ومما يؤكد دراية لوكيليوس ومعرفته بالمناقشات الأدبية فى العصر الهيللينستى هو رأيه الخاص فيما يتعلق بلفظى poema و Poesis (٤٥). إنه يعرف Poema بأنه يشير إلى نوع أقل من الشعر مثل الرسالة ، أما لفظ Poesis فهو يشير إلى عمل ذى حجم أكبر وأعظم مثل الإلياذة وحوليات annales إنيوس . هنا يختلف لوكيليوس عن بوسيدونيوس الذى يقول – نقلاً عن ديوجينيس لائرتيوس (٤٦) – إن لفظ

---

(٣٩) Grube, Op. Cit., pp. 159 - 160.

(٤٠) Luciluis, frag. 1017 sqq.

(٤١) Idem, frag. 1039.

(٤٢) Idem, frag. 1028 - 9.

(٤٣) Idem, frag. 1027.

(٤٤) Idem, frag. 1030 - 1034.

(٤٥) Brink, Horacc On Poletry, pp. 61 - 74.

(٤٦) Lucilius, frag. 339 sqq.

Poema ، هو اختيار الكلمات فى وزن أو إيقاع يفوق مجرد النثر عن طريق الإجادة فى الجمع بين الكلمات بأسلوب فنى ، كما أنه يعرف Poesis بأنه ابتكار معبر يحتوى على تقليد الأشياء سواء كانت بشرية أو الهية ، . إن تعريفات بوسيدونيوس أقرب إلى المفهوم الهيللينستي من تعريفات لوكيليوس . لكن تعريفات لوكيليوس تؤكد على الأقل معرفته بالمصطلحات الهيللينستية والمذهب الهيللينستي، كما أن بعض الدارسين المعاصرين يرون أن نظريته فى الشعر تتفق فى بعض جوانبها مع ماجاء عند هوراتيوس فيما بعد (٤٧). هذا بالاضافة إلى ملاحظاته الساخرة حول بعض الأساليب الخطابية . إن كل ذلك يؤكد أن لوكيليوس قد لعب دوراً هاماً فى تطور الدراسات النقدية عند الرومان وأن ديوانه بعنوان الهجائيات كان له تأثير ملحوظ على كل من جاء بعده من النقاد والأدباء الرومان .

بالإضافة إلى لوكيليوس تجدر الإشارة إلى بعض الأسماء المعاصرة التى ربما كان لها تأثير لا يقل عن تأثير لوكيليوس فى مجال النقد الأدبى أثناء القرن الثانى قبل الميلاد . ساهم أكيوس Accius (١٧٠ - ٩٤ ق . م .) فى تاريخ النقد الأدبى بمؤلفه الذى يحمل عنوان Didascalica المكون من تسعة كتب فى تاريخ الشعر الأغريقى والرومانى . كما قيل أيضا إنه كان مهتماً بدراسة كوميديات بلاوتوس . يمكن أن نشير أيضا إلى ماقام به فولكاكيوس سديجيتوس Volcacius Sedigitus الذى كتب قائمة بشعراء الكوميديا الرومان وناقش أعمالهم . يبدو أنه حاول أن يفعل كما فعل كل من أرستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس من قبل أثناء العصر السكندرى . لكن كل أعمال هؤلاء النقاد وغيرهم لم يصلنا منها سوى شذرات متفرقة متناثرة جعلت من الصعب محاولة تحديد مدى مساهمات كل منهم فى مجال النقد الأدبى .

شاهد القرن الثانى قبل الميلاد بدايات النقد الأدبى فى روما ، فإذا ما انتقلنا إلى القرن الأول وخاصة النصف الأول من القرن سوف نجد أن النقد الأدبى يدخل مرحلة جديدة تتصف بنشاط أكبر وكان لها تأثير أبلغ على التاريخ المتأخر للنقد . لقد ركز النقاد فى المرحلة السابقة على الشعر والمشاكل المتصلة به ، أما فى هذه المرحلة فقد أصبح معظم الاهتمام منصباً على الخطابة ومناهجها وقواعدها . لاحظنا أن التأثير الرواقى فى المرحلة السابقة كان ظاهراً فى آراء النقاد وخاصة أعضاء جماعة سكيبيو . كما سبق أن لاحظنا الصراع بين الأسيوية والأتيكية

---

(٤٧) Fiske, Lucilius And Horace, pp. 446 - 475 .

وخاصة فى مجال الخطابة (٤٨). ولعلنا الآن نعود إلى الوراء قليلاً لنستعرض آراء كاتو (١٣٤ - ١٤٩ ق . م .) حيث يقول « إن الرجل الفاضل بارع فى الحديث vir bonus dicendi peritus وحيث يقول أيضا « كن صاحب فكرة واضحة ، تنطلق الكلمات (من بين شفتيك)» rem tene verba sequentur . هكذا يظهر بوضوح أن نقاد وأدباء القرن الثانى الميلادى كانوا واقعين تحت تأثير الرواقية . لقد كان لذلك أثره الواضح على نقاد النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد وخاصة شيشرون .

إلى هرّينيوس :

من أوائل الأعمال النقدية التى ظهرت فى القرن الأول قبل الميلاد نص مجهول المؤلف يحمل عنوان Rhetorica Ad Herrenium ويرجع تاريخه الى عام ٨٦ق . م . تقريباً . إنه نص ذو أهمية تاريخية بالغة وذلك بسبب شعبيته الواسعة وتأثيره الملحوظ أثناء العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة الأوربية (٤٩). ظل الاعتقاد لمدة قرون عديدة أنه من تأليف شيشرون . اعتبره علماء إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى أنموذجاً يحتذى به فى مجال الخطابة . استشهد العالم الانجليزى ولسن Wilson ببعض فقراته فى عام ١٥٥٣م كأمثلة لمذهب شيشرون فى الخطابة . لكن العالم إرازموس هو أول من أثار غبار الشك على حقيقة نسب النص إلى شيشرون ورأى أنه من المحتمل أن يكون من تأليف شخص يدعى كورنيفيكيوس Cornificius ويرجع تاريخه إلى عصر سولا Sulla . لقد لاحظ إرازموس عند كوينتيليانوس وجود بعض فقرات من كتاب الخطابة لكورنيفيكيوس تتفق تماماً مع ما جاء فى ذلك النص (٥٠).

لنص إلى هرينيوم Rhetorica ad Herrenim أهمية خاصة فى مجال النقد الأدبى . إنه يتناول موضوع الخطابة معتمداً على الآراء الهيللينستية المفقودة وعلى كتيب يتناول الخطابة كان مستعملاً على نطاق واسع فى المدارس الرومانية . يتكون النص من أربعة أجزاء . يتناول الجزء الأول بوجه عام الأنواع الثلاثة للخطابة : خطبة الدفاع والخطبة التأملية والخطبة الاستعراضية . يتناول الجزء الثانى خطبة الدفاع ، ويتناول الجزء الثالث الخطبة التأملية والخطبة

---

(٤٨) أنظر ص٢٠٢ أعلاه .

(٤٩) Rose, Latin Literature, p. 166 .

(٥٠) Atkins, Op. Cit, Vol. II, pp. 16 sqq.

الاستعراضية . أما الجزء الرابع والأخير فيتناول الأسلوب الخطابى (٥١). يشغل الجزء الأخير نصف حجم النص تقريباً ويعتبر ذا أهمية بالغة فى مجال النقد الأدبى . يبدأ هذا الجزء الأخير بتحديد الأساليب الرئيسية الثلاثة : الأسلوب الراقى والأسلوب المتوسط والأسلوب البسيط ، ثم يتلو ذلك بعض النصائح العملية التى تساعد على الكتابة فى أسلوب صحيح جذاب . إن استخدام لغة لاتينية صحيحة – فى رأى مؤلف النص – ينتج عنه نوع من أنواع الروعة وذلك عن طريق تحاشى تحريف الكلمات وعدم استخدام الكلمات غير العادية . كما أن استخدام المحسنات اللفظية ينتج عنه أسلوب يتصف بالوقار والسحر .

من الملاحظ أن مؤلف نص إلى هرينيوس قد اعتمد اعتماداً كاملاً على ماجاء عند الكتاب الأغريق الأوائل ، لكنه فى نفس الوقت قد اختار مادته وعدلها كى تناسب المتطلبات الرومانية . إنه يستقى موضوعات مناقشاته من التاريخ الرومانى ، ويأخذ مادته من باكوڤيوس وبلاوتوس وإنيوس ، كما أن أغلب الصور الأسلوبية الواردة فى النص من ابتكار المؤلف . يكشف ذلك عن تمثل الرومان للتعليم الإغريقى وتطويره حسب الروح الرومانية قبل عصر شيشرون . هناك أكثر من سبب يجعل لهذا النص أهمية بالغة . إنه أول نص نثرى ينتمى الى القرن الأول قبل الميلاد يصلنا كاملاً ، كما أنه يحتوى على أقدم معالجة للأسلوب النثرى فى التراث اللاتينى ويصور لأول مرة فى اللغة اللاتينية تصنيف الأسلوب الى ثلاثة أنواع : الأسلوب الراقى والاسلوب المتوسط والاسلوب البسيط . كما انه يحتوى على ملاحظات طريفة وفى غاية الأهمية حيث يرى – على سبيل المثال– أن نقائص الأسلوب غالباً ماتكون فى الأصل محاسن تطرف المؤلف فى استخدامها (٥٢) ، أو أن الحد من استخدام المحسنات اللفظية مطلوب حتى لا يصل الأسلوب إلى مجرد أسلوب استعراضى خالٍ من المعانى (٥٣). هناك ملاحظات نقدية أخرى كثيرة ترد فى هذا النص وإن كان أغلبها يليق بأى كتاب مدرسي فى فرع الخطابة . ومع ذلك فإن للنص أهمية بالغة فى مجال النقد عند الرومان خاصة وأن من الواضح أن الخطيب الرومانى الشهير شيشرون قد استفاد بمحتوياته فى أحد أعماله المبكرة الذى يحمل عنوان عن الابتكار De Inventione .

---

(٥١) Grube, Op. Cit., pp. 165 - 166 .

(٥٢) Ad Herrenium, IV 10, 15 sqq.

(٥٣) Ibid, IV 23, 32 .

ڤـــــارّو .

هناك مساهمات أخرى يرجع الفضل فيها إلى شخصية معروفة فى مجال الأدب الرومانى . إنه الكاتب الرومانى المعروف ماركوس ترنتيوس ڤارو (١١٦ - ٢٧ ق . م .) Marcus Terentius Varro الذى عاصر شيشرون ومات بعده بخمسة عشر عاماً . إنه كاتب موسوعى ووطنى غيور . كتب أعمالاً عديدة لم يصلنا منها سوى عملين إثنين أحدهما بعنوان اللغة اللاتينية De Lingua Latina ويقع فى خمسة وعشرين جزءاً لم يصلنا منها سوى الأجزاء من الخامس إلى العاشر فقط (٥٤). كان جلّ هم ڤارو صبغة التعليم الاغريقى بصبغة رومانية . فى مجال الدراسات الأدبية كان أحسن أعماله مرتبطاً بعلم النحو ، وإن كان قد كتب أيضا فى مجال الدراما والشعر والأسلوب . بذلك يكون ڤارو قد سار فى روما على نهج علماء الدراسات الأدبية فى العصر الهيللينيستي . إن آثاركل من كليانتيس وأريستوفانيس البيزنطى وديونوسيوس ثراكس واضحة فى أعماله تمام الوضوح (٥٥). أهم منجزاته هو تجميع كم هائل من الشعر اللاتينى المبكر ومحاولة استخراج قواعد عامة للشعر. كما أن اهتمامه بالدراسات الخاصة بالكاتب الكوميدى بلاوتوس لايمكن غض النظر عنها، إذ أنه قام بتحقيق وتوثيق إحدى وعشرين كوميديا لذلك الكاتب الكوميدى (٥٦). أما اهتمامه الشديد بالدراسات اللغوية فيشهد به كتابه « اللغة اللاتينية » De Lingua Latina حيث يحاول أن يتناول بطريقة منظمة قوانين اللغة اللاتينية وهو عمل كان قد بدأه من قبل معلمه ستيلو Stilo (ولد عام ١٥٠ ق . م .) (٥٧). يظهر تأثير الرواقية واضحاً فى هذا العمل . فلقد أخذ ڤارو عن الرواقيين الإحساس بقيمة الكلمات والاعتراف بضرورة وجود مبادىء عامة قائمة على أشكال وصور مبكرة . إنه يطبق بوجه عام على اللغة اللاتينية نظريات سبق تطبيقها على اللغة الاغريقية منذ عصور مبكرة . من بين الموضوعات التى يتناولها ڤارو الصراع القديم بين النحويين حول مبدأ القياس واللاقياس (٥٨) . وبالرغم من أنه من أنصار مذهب القياس - أى من الذين ينادون بإخضاع اللغة إلى قوانين - فإنه مدرك فى نفس الوقت للدور الذى يلعبه

(٥٤) Kent, Varro On The Latin Language, p. 15 sqq.

(٥٥) قارن : . Grube, Op. Cit., pp. 161 - 162

(٥٦) . Aulus Gelluis, Noctes Atticae, 3, 3,2 - 4

(٥٧) . Rose, Latin Literature, pp. 221 - 222

(٥٨) Colson, The Analogist And Anomalist Controversity , pp. 24 sqq.

الاستخدام الشائع للكلمة فى إثبات وجود صور مستثناه . لذلك فإنه يقف فى موقف وسط بين أنصار كل من المبدأين محاولاً التوفيق بينهما . إنه يرى أن لكل من القياس واللاقياس دوره فى تطوير اللغة . ليس من السهل تحديد مدى تأثير ڤارو على مَنْ جاء بعده فى مجال النقد والدراسات الأدبية وذلك لعدم وصول أغلب أعماله إلينا . لكن علماء العصور الوسطى الأوربية قد وضعوه جنبا إلى جنب مع كل من شيشرون وڤرجيليوس كأعظم الكتاب الرومان . ربما لأنه يعتبر رائداً فى جعل علم النحو علماً جديراً بالدراسة فى روما ولأن كتابه عن اللغة اللاتينية هو الكتاب الوحيد من نوعه الذى وصلنا فى هذا الموضوع ويرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد .

بولوبيوس :

قبل أن نتناول شيشرون بالدراسة نتوقف قليلاً أمام شخصية إغريقية عاشت فى روما أثناء القرن الثانى قبل الميلاد (٥٩). من بين أعضاء جماعة سكيبيو يقف بولوبيوس Polybius موقفاً وسطا بين التاريخ والأدب . اشتهر بولوبيوس بأنه واحد من أشهر المؤرخين فى العالم القديم ، لكننا سوف نتناول آراءه هنا كواحد من المهتمين بالنقد الأدبى . فلقد ساهم مساهمة فعالة فى تطوير نظرية الأدب وإن كان قد حدث ذلك بطريقة غير مباشرة . ربما كان هدف بولوبيوس من كتابة التاريخ هو شرح الأسباب التى من أجلها أصبح الرومان سادة المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، كما أن عمله يعتبر المرجع الموثوق به فيما يتعلق بالحروب البونية . ينتمى بولوبيوس الى منطقة أخايا فى بلاد الأغريق . جيء به إلى روما مع رهائن أخرى فى عام ١٦٨ ق . م . أثناء الستة عشر عاماً التى قضاها فى روما كان واحداً من المقربين إلى سكيبيو الأكبر ومعلماً لأبنائه . وضع بولوبيوس نظرية خاصة فى مجال كتابة التاريخ حيث عارض معارضة شديدة ماجاء عند علماء العصر الهيللينستى . خصص الكتاب الثانى عشر من عمله للتعبير عن معارضته الشديدة لمبدأ المؤرخين الهيللينستيين وخاصة المؤرخ تيمايوس Timaeus (٦٠). كان التاريخ يعتبر أحيانا ضمن الخطابة الاستعراضية شأنه فى ذلك شأن المديح والهجاء . كان أغلب المؤرخين يكتبون من وجهة نظر

(٥٩) Grube, Op. Cit., pp. 156 sq.

(٦٠) Walbank, A Historical Commentry On Polybius, Vol. I, pp. 6 - 16 .

غير محايدة معتمدين فى أغلب الأحيان على المؤثرات الأسلوبية (٦١). يمكن ملاحظة ذلك منذ عهد ايسوكراتيس الذى لم يتردد فى التلاعب بالحقائق التاريخية ليثبت صحة رأية كما كان الحال أيضا بالنسبة للمؤرخين الهيللينستيين الأوائل مثل ثيوبومبوس Theopompus ويوفوروس Euphorus . ولقد ازداد ميل المؤرخين نحو عدم الحيادية وانتشر لدرجة أن تحامل المشائيين على الاسكندر قد صبغ تناول كاليسثنيس Callisthenes لفتوحاته . إن كل مالدينا من أدلة يؤكد أن كتابة التاريخ كانت منذ القرن الرابع فصاعداً خطابية أكثر منها تاريخية .

كانت ثقة المؤرخ فى صدق مايرويه – فى رأى بولوبيوس – أول ضروريات فنه ولم يكن يرضى بولوبيوس بها بديلا . يؤكد بولوبيوس نفسه هذه الحقيقة حيث يقول : كما أن الكائن الحى يصبح عديم النفع إذا فقد نعمة الإبصار فهكذا يكون التاريخ إذا فقد الصدق قصة عديمة الفائدة (٦٢). كان فيلينوس Philinus متحيزاً لقرطاجة كما كان فابيوس متحيزاً للرومان ، لذلك فإن تاريخ كل منهما عن الحرب البونية الأولى أصبح يثير السخرية (٦٣). لم يتردد بولوبيوس نفسه – الذى أصبح صديقاً للرومان – فى أن يناقش الأخطاء التى ارتكبتها روما (٦٤) ، وحتى تناوله لشخصية سكيبيو الأصغر لم تكن كلها مديحاً . رأى بولوبيوس ضرورة وجود ثلاثة أشياء فى المؤرخ : دراسة الأدلة الوثائقية والمعرفة الفعلية بالمكان وفهم حقيقة الأحداث السياسية . لقد فهم معنى الأدلة الوثائقية بالمعنى الحديث للكلمة ، إنها ليست مجرد قراءة الكتب ، فقد كان يحتقر هؤلاء الكتاب الذين يكتبون التاريخ عن طريق قراءة الكتب فقط . على المؤرخ أن يقابل الشاهدين على العصر وأن يبذل جهده للكشف عن الحقيقة (٦٥). أما بالنسبة لمعرفة المكان فقد كان بولوبيوس رحالة دائم الترحال لا يكل ولا يهدأ ، ذهب ليرى الأماكن التى يكتب عنها بنفسه بقدرما استطاع . أما فيما يتعلق بفهم الأحداث السياسية فإنه يرى أن المؤرخ يجب تكون لديه خبرة شخصية بالسياسة والخطط الاستراتيجية . ولقد كانت لديه فعلاً هذه الخبرة ، بل إنه يسخر من أخطاء المؤرخين الآخرين التى كان يرى أنها راجعة إلى جهلهم بالسياسة من الناحية

---

(٦١) Rose, Op. Cit., pp. 111 - 112 .

(٦٢) Polybius, I, 14 - 16; cf XII, 2 , 3 .

(٦٣) Idem, I, 14 - 15 .

(٦٤) Idem, I, 37; I, 39,12 ; I, 64 - 6 .

(٦٥) Idem, XII, 25 - 27 .

العملية . يقول أفلاطون - هكذا يعلق بولوبيوس - إن شئون البشر سوف تدار بنجاح إذا أصبح الفلاسفة ملوكاً أو إذا درس الملوك الفلسفة . لكننى أقول - هكذا يرى بولوبيوس - إن التاريخ سوف يصاغ بكفاءة عالية إذا قام بهذه المهمة رجال ذوو خبرة عملية وعندما لا يعتبرون هذه المهمة مجرد مهنة عارضة بل رغبة جوهرية شريفة تستحق أن يكرس المرء حياته من أجلها أو عندما يعتبر المؤرخون بعيدو النظر أن التجربة العملية شيء لاغنى عنه من أجل ممارسة هذا الفن (٦٦).

كان بولوبيوس - مثله فى ذلك مثل الرواقيين - يكره الخدع الخطابيه والاستمالة العاطفية . من هنا جاء الفارق الكبير فى رأيه بين التاريخ والتراجيديا، كما جاء أيضا نقده لفيلارخوس Phylarchus الذى كان يعتمد على إثارة العواطف (٦٧). من هنا أيضا نشأت كراهيته للخطب الاستعراضية التى يصفها المؤرخون الهيللينستيون المقلدون لثوكوديديس بين ثنايا كتاباتهم التاريخية دون مراعاة للظروف أو للشخصية التاريخية (٦٨). إن على المؤرخ أن يقول ماقد قيل فعلاً ، أما أنه يحذف ماقيل والسبب الذى قيل من أجله ويضع مكانه خطباً استعراضية وهمية وأسبابا غير مناسبة فإنه يقضى على أهم خصائص فن كتابة التاريخ . وأسوأ من ذلك هو أن يقلد المورخون تلك المشاهد الخيالية التى يحاكيها كتاب التراجيديا ويحشروا الآلهة بين ثنايا الأحداث التاريخية الواقعية ليتخلصوا من مآزق أوقعوا أنفسهم فيها بجهلهم (٦٩). إن من واجب المؤرخ أن يصور الأحداث التاريخية لا أن يرويها وأن يجعل القارىء قادراً على فهم أسبابها ودوافعها . بهذه الطريقة فقط يمكن أن يكون التاريخ ذا فائدة للرجل العادى وأن يستفيد كل الناس من المعرفة بالماضى وأن يشعروا بالمتعة وأن يصبحوا قادرين على تحمل نتائج الأحداث التى تشبه الأحداث التى مرت بغيرهم (٧٠). إن أفضل أنواع التاريخ بالنسبة لبولوبيوس هو التاريخ الشامل وهو النوع الذى يكتبه لأنه يشرح السبب والأثر . وأكثر من ذلك فإن المؤرخ الشامل يكون أقل عرضة لتضخيم أهمية أحداث بعينها أو شخصيات بعينها عن المؤرخ المحلى الذى ترتبط رؤيته بمكان.

---

(٦٦) . Idem, XII, 28 , 1 - 5

(٦٧) . Idem, II, 26, 6 - 12

(٦٨) . Idem, XII, 25

(٦٩) . Idem, III, 48, 8 - 9

(٧٠) . Idem, III, 6

واحد أو بمعسكر واحد . بل إنه يكون أيضاً أقل عرضه للإنزلاق فى منحدر المديح الشخصى أو الهجاء (٧١).

لقد بذل بولوبيوس أقصى مافى جهده كى يكون محايداً فى كتابة التاريخ ، لكن قد تختلف الآراء حول مدى نجاحه فى تحقيق ذلك . يبدو أنه قد خضع أمام قوميته الآخية عندما تناول أعداء الحلف الآخر . إنه يعترف نظرياً أن قومية المؤرخ قد تؤثر فى تناوله للأحداث لكن يجب عليه ألا يشوة الحقائق . أهم من ذلك هو اعترافه بأنه أثناء كتابته عن القائد الآخي فيلوبويمين Philopoemen فإنه ضخّم من أهمية أعماله . لكنه عندما فعل ذلك كان يكتب فى مدح القائد – على حد قوله – وأن ماكتبه لم يكن يخضع لقوانين كتابة التاريخ .

إذا ما استثنينا بعض الملاحظات العابرة التى وردت عند ثوكوديديس فإن ما جاء عند بولوبيوس يعتبر بحق أول مناقشة جادة للتاريخ وصلتنا كاملة . وهنا تكمن أهمية بولوبيوس كناقد أدبى .

شـــيشـــرون

قد يحدث بين حين وآخر أن يكون كاتب أوعالم أو أديب مهماً ومؤثراً لدرجة أن يسمى النقاد ومؤرخو الأدب الفترة التى عاش فيها باسمه ، وأن يعتبروا أعماله معبرة عن عصره وميوله مصورة لميول الناس الذين عاصروه . ينطبق ذلك على ماركوس تولليوس شيشرون Marcus Tulluis Cicero .إنه الكاتب الوحيد – باستثناء ڤيرجيليوس – الذى نقل إلى الأجيال اللاحقة صورة صادقة لأحسن ماكان على روما أن تقوم بتعليمه . لم يكن شيشرون شخصية متميزة فقط بل كان أنموذجاً ومعلماً للأجيال التالية .

كان مواطناً إيطالياً رومانياً عاش فى عصر كانت فيه روما تتقدم إلى الأمام فى سرعة مذهلة محاولة أن تزحزح كلاً من أثينا والاسكندرية من مكانها كمركز ثقافى وفارضة فى نفس الوقت سلطانها ونفوذها على كل أنحاء العالم حينئذ . لقد ابتكر الاغريق – ويمثلهم إيسوكراتيس – فى الكتابة والحديث أسلوباً جذاباً وقوراً يتصف بالمرونة والتكيف . ثم نقلت روما هذا الأسلوب عن إيسوكراتيس وسلمته إلى أوربا . إن رسول روما الذى قام بذلك هو شيشرون (٧٢). ولد شيشرون فى بلدة

(٧١) Idem, III, 42 , 7 .

(٧٢) Rose, Op. Cit., pp. 156 sqq.

صغيرة تسمى أربينوم Arpinum فى اليوم الثالث من يناير عام ١٠٦ ق . م. (٧٣) حيث كان ماريوس – الذى ولد فى نفس البلدة – فى أفريقيا يشترك فى الحرب ضد يوجورتا Iugurtha . كان شيشرون أكبر من بومبى العظيم Cn. Pompeius Magnus ببضعة شهور . كان والد شيشرون يحمل نفس الاسم بينما كانت والدته تدعى هلفيا Helvia . كان والده ينتمى إلى طبقة الفرسان وهى الطبقة الثانية فى الدولة بعد طبقة أعضاء مجلس السناتو ، بينما كانت والدته تنتمى إلى الطبقة المتوسطة الريفية الراقية (٧٤) . لم يشغل والده أى منصب رسمى فى الدولة ، وكذلك لم يشغل أى فرد من أفراد أسرته منصباً رسمياً . فإذا كان شيشرون الابن قد وصل إلى ذلك المنصب الرفيع الذى وصل إليه فلابد أن يكون ذلك راجعاً إلى موهبته الفذة وقدراته الفائقة ، لأنه لم يكن يعتمد فى ذلك على ثروة أو نفوذ (٧٥) . تلقى الصبى شيشرون تعليمه وسط ظروف وطنية مليئة بالقلاقل والاضطرابات ، ثم واصل دراسته بنفسه وتحت إشراف أفضل المعلمين فى فروع المعرفة المختلفة . كان أخوه كوينتوس Quintus يصغره بحوالى أربع سنوات ، وظل الشقيقان على وفاق تام طول حياتهما . فى الثامنة عشر من عمره انخرط شيشرون فى سلك العسكرية إجبارياً تحت قيادة بومبيوس سترابون Q. Pompeius Strabo أثناء الحروب المارسية والذى كان مكلفا بإخضاع ثورة الحلفاء الإيطاليين . ثم عاش فى السنوات التالية فى روما حيث كان يدرس الخطابة على يد أبوللونيوس مولون Apollonius Molon من رودس وهو أفضل معلمى الخطابة فى ذلك الوقت والفلسفة على يد فايدروس Phaidrus الأبيقورى ثم بعد ذلك على يد ديودوتوس Diodotus الرواقى وفيلون Philon رئيس الأكاديمية ، تلك المدرسة التى أسسها أفلاطون والتى كانت فى ذلك الوقت قد أصبحت تقوم بتدريس مذهب الشك (٧٦) . هكذا كان شيشرون أكاديميا من الناحية النظرية رواقياً معتدلاً من الناحية العملية ، لكنه كان يعرب دائماً عن كراهيته للأبيقوريين . خلال هذه الفترة أقام شيشرون صداقات مع مجموعة من الشبان أصبحوا فيما بعد شخصيات بارزة فى الدولة ، من بين هؤلاء بومبى وسكايفولا .

---

(٧٣) Cicero, Brut., 161; de legg., ii, 3 , 5 ; Ad Att., vii, 5 , 3; xiii, 42 , 3 .

(٧٤) Strachan - Davidson, Cicero and The Fall of the Roman Republic, pp. 23 sqq.

(٧٥) Sihler, Cicero of Arpinum, pp. 19 sqq.

(٧٦) Cicero, Brut., 306; 309; 312; Ad fam., xiii, 1, 2 .

فى عام ٨١ ق . م . ألقى شيشرون أول خطبة عامة معروفة دفاعاً عن كوينتيوس P. Quintius . فى العام التالى ذاع صيته عندما ألقى خطبته الشهيرة دفاعاً عن سكستوس روسكيوس Sextus Roscius . عندئذ نصحه معارفه أن يترك روما ويختفى عن أنظار سولا Sulla وأعوانه . ترك روما بناء على تلك النصيحة . ذهب إلى أثينا حيث قضى بعض الوقت فى الدراسة المتعمقة . زار آسيا الصغرى حيث درس الأسلوب الخطابى الآسيوى . ثم ذهب إلى رودوس حيث تتلمذ على يد مولون فى الخطابة وعلى يد بوسيدونيوس فى الفلسفة (٧٧) . أثناء ذلك فى عامى ٧٩ – ٧٨ ق . م . – غاب سوللا عن الميدان السياسى ومات بعد ذلك بقليل . عندئذ نصح بعض الأصدقاء شيشرون بالعودة إلى روما ، وعاد إليها فى عام ٧٧ ق. م . حيث تزوج من امرأة ذات شخصية قوية طموحة تدعى ترنتيا Terentia ، ودخل ميدان السياسة عن طريق قدراته وموهبته سالكاً طريق ساحات القضاء . سرعان ما أصبح معروفاً على المستوى القومى . أنتخب كوايستور Quaestor فى عام ٧٦ ق. م. ثم قضى العام التالى فى صقلية حيث عين نائباً لحاكم ليلبيايوم Lilybaeum . ثم توالت الصراعات السياسية بين رجال الدولة وأحس شيشرون بالحسرة والألم بسبب ذلك التفرق السياسى الذى ساد الميدان . من هنا جاءت فكرة Concordia ordinum أى المصالحة بين طبقة الفرسان التى كان ينتمى إليها بحكم مولده وطبقة أعضاء مجلس السناتو التى أصبح ينتمى إليها بحكم منصبه . فقد أصبح أيْديل aedilis فى عام ٦٩ ق. م. حيث نشأت صداقة بينه وبين أتيكوس P. Atticus . ثم انتخب بريتور Praetor فى عام ٦٦ق.م. ، ثم قنصلاً فى عام ٦٣ ق.م. وحصل على لقب Pater Patriae أى «والد الدولة» أو « السياسى الحامى لوطنه» . فى ذلك الوقت كان نفوذ يوليوس قيصر يقوى وسلطانه يزدهر ، وكان راغباً فى إيذاء شيشرون والانتقام منه . ولقد نجح فعلاً فى الحصول على قرار بنفيه فى عام ٥٨ق.م. ثم عاد شيشرون من المنفى فى عام ٥٧ق.م. إلى روما حيث أصبح شخصية رومانية بارزة لكنه لم يكن مؤثراً فى إدارة شئون الدولة السياسية ، وظل كذلك حتى قامت الحرب الأهلية . كان حينذاك فى صقلية ، فعاد وحاول أن يوفق بين الطرفين المتنازعين ، ثم تبع بومبى إلى بلاد الاغريق عام ٤٩ق.م. لكنه لم يشترك فى موقعة فارساليا فى العام التالى . بعد انتهاء الحرب تصالح مع يوليوس قيصر لكنه استبعد من الحياة العامة . تزوج شيشرون للمرة الثانية من بوبيليا Pubilia وكان زواجاً غير موفق . بعد

(٧٧) Idem, Brut. 315 - 316 .

ذلك ماتت ابنته توليا Tullia فحزن عليها حزناً عميقاً أدى إلى اعتزاله نهائياً الحياة العامة وانقطاعه التام للدراسة والكتابة حيث صدرت أهم أعماله الفلسفية والأدبية . ثم عاد مرة أخرى إلى ميدان السياسة بعد مصرع يوليوس قيصر ، لكن انتصار أنطونيوس أدى إلى الرغبة في التخلص من كل الأعداء السياسيين وبينهم شيشرون الذى لقى مصرعه على يد أنصار أنطونيوس فى السابع من ديسمبر عام ٤٣ق.م.

مع شيشرون (١٠٦- ٤٣ق.م.) نعود مرة أخرى إلى المجرى الرئيسى لتطور النقد الأدبى . إنه يمثل علماً بارزاً فى ساحة النقد الأدبى . ساهم مساهمات فائقة أثارت مناقشات مستمرة على أعلى المستويات وكان لها تأثيرها الواضح فى تحديد بدايات عهد الارتداد الكلاسيكى فى النظرية النقدية . ظهرت أعماله الأولى فى منتصف القرن الأول قبل الميلاد تقريباً بعد عودته من المنفى فى عام ٥٧ق.م. حيث كان قد فقد مكانته السياسية البارزة وأصبح غير قادر على أن يلعب دوراً كبيراً فى دور القضاء أو مجلس السناتو . حاول أن يتحرر من توتر العمل السياسى وأن يجد مجالاً جديداً يكشف عن عبقريته التى لاتهدأ . تحول إلى دراسة الأدب والكشف عن أفضل الأفكار والأقوال فى مجال السياسة والفلسفة والخطابة . أعظم أعماله وأقيمها جميعا هى التى تتناول موضوع الخطابة . لقد دفعته وطنيته لمنافسة الأغريق فى مجال الخطابة التى كانت – على حد قوله – ملكة الأنواع الأدبية وعاملاً مؤثراً فى الحياة العامة . كما دفعه الأمل فى إعداد جيل جديد من الخطباء على أساس سليم لكى يخفوا لإنقاذ الجمهورية الرومانية من الكوارث التى حلت بها [٧٨] . لكن هناك سبباً أقوى من ذلك وهو أن شيشرون نفسه كان منذ بداية حياته شغوفاً بدراسة الخطابة وكان من الضرورى أن يدافع عن نفسه ضد الانتقادات العدائية التى وجهها نحوه كل من أنصار المذهب الأتيكى والمذهب الآسيوى . هكذا انحدر أعظم خطباء عصره وأحد أفضل الخطباء فى العالم نحو هوّة الدفاع عن مناهجه ونظرياته فجاء دفاعه عن نفسه معيناً لا ينضب ومصدراً غزيراً مليئا بالمعلومات النافعة فى مجال فن الخطابة بوجه خاص ونوعاً من المقدمة المضيئة لبعض مبادىء الفن بوجه عام .

من بين أعمال شيشرون المتعددة المتنوعة ليس أمامنا سوى الحديث عن تلك التى لها علاقة بالنقد الأدبى فقط [٧٩]. منذ بداية حياته (٨٤ق.م.) حين كان

(٧٨) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 20 sqq.

(٧٩) Rose, Op. Cit., pp. 165 sqq.

مايزال تلميذاً لمولون Molon وديودوتوس Diodotus كتب شيشرون مقالاً عن الخطابة بعنوان عن الإبداع De Inventione لم يصلنا منه سوى جزأين أو كتابين فقط . من الواضح أنه لايعدو أن يكون ملخصا للمنهج التعليمى الذى كان سائداً حينذاك . إنه كتيب صغير يعتمد فى مادته على بعض ماجاء فى مقال إلى هرينيوس Ad Herrenium وغيره من المصادر المعروفة مثل هرماجوراس . بعد ذلك إنشغل شيشرون لمدة ثلاثين عاماً بأعمال أخرى . تاه بين ألاعيب السياسة وانتصاراته فى الحياة العامة حينا وهزائمه حينا آخر . عندما عاد مرة أخرى لدراسة الخطابة فإنه عاد إليه بفكر جديد وآراء جديدة جاءت نتيجة لخبراته الطويلة السابقة التى اكتسبها أثناء احتكاكه بالناس ومكابدته للأحداث . فى عام ٥٥ ق.م. ظهر أول عمل يعتبر من أعظم أعماله بعنوان عن الخطيب De Oratore . كتبه شيشرون لتصحيح بعض الأفكار غير الناضجة التى وردت فى عمله المبكر عن الإبداع (٨٠) . فى عام ٤٦ق.م. ظهر عمل آخر بعنوان بروتوس Brutus وفى نفس العام أيضا ظهر عمل ثالث بعنوان الخطيب Orator . بالإضافة إلى العملين الأول والثانى فإن هذا العمل الثالث يحتوى على الجزء الأفضل من نظرية شيشرون فى الأدب . ثم فى عام ٤٥ق.م. ظهر عمل رابع بعنوان تحليل الخطابة Partitiones Oratoriae وهو تحليل لفن الخطابة فى شكل تعليمى يتكون من مجموعة من الأسئلة والإجابات . ثم فى عام ٤٤ق.م. ظهر عمل خامس بعنوان Topica ويحتوى على ملخص لتعليم أرسطو الخاص باكتشاف البراهين والحجج مع أمثلة من واقع القانون الرومانى . وأخيراً ظهر عمل بعنوان أفضل أنواع الخطباء De Optimo Genero Oratorum الذى يبدو أنه كان مقدمة لترجمته المفقودة لخطب ديموسثنيس وأيسخينيس .لكن العملين الآخرين ليس لهما أهمية بالغة بالنسبة لمجال النقد وإن كان ثانيهما ذا قيمة فى دراسة المذهب الأسيوى والمذهب الأتيكى الخالص .

يتكون مقال عن الخطيب من مجموعة من المحاورات التى تشبه المحاورات الأفلاطونية تقوم بمهمة المقدمة لدراسة الخطابة وتشرح المسار التعليمى العام الضرورى لنجاح الخطيب . تدور هذه المحاورات فى عام ٩١ق.م. فى ڤيلا توسكولا Tuscula المملوكة لكراسوس بحدائقها المليئة بأشجار الدلب . المتحاورون الرئيسيون هم كراسوس Crassus وماركوس أنطونيوس M. Antonius أشهر

---

(٨٠) Cicero, De Oratore, 1,5.

خطباء العصر حينذاك وأشخاص معاصرون آخرون هم سكايفولا Scaevola وسولبيكيوس Sulpicius وكوتا Cotta الذين يقومون بدور المستمعين. تستغرق المحاورة مدة ثلاثة أيام ويدور الحوار فى كل يوم عن موضوع مختلف عن الآخر. فى اليوم الأول - أى فى الكتاب الأول من المقال - يناقش كراسوس وأنطونيوس مؤهلات الخطيب الجيد حيث يصف كراسوس بإسهاب منهجه الخاص فى التعليم. فى اليوم الثانى - أى فى الكتاب الثانى - يواصل أنطونيوس الحوار فيشرح وجهة نظره فى الخطابة بالإضافة إلى حديث عن الفكاهة يلقيه جايوس يوليوس قيصر Gaius Julius Caesar الذى كان من أشهر المعروفين بالفكاهة حينذاك. فى اليوم الثالث والأخير يعود كراسوس مرة أخرى إلى مناقشة موضوع الفصاحة موجهاً إهتمامه فى هذه المرة نحو دراسة الأسلوب. واضح من ذلك العرض الموجز لمقال عن الخطيب أنه يتضمن المسودة الأولى لنظرية شيشرون مشيراً إلى الطريق الذى سوف يسلكه بعد ذلك من أجل تطوير نظريته. أما فى العمل الذى يليه فى الظهور وهو مقال بروتوسBrutus فهو من نوع مختلف. إنه يروى تاريخ الخطابة فى صورة محاورة قد تذكرنا بالنمط الأفلاطونى. شيشرون هو المتحدث الرئيسى، يزوره فى حديقته فى روما كل من أتيكوس Atticus وبروتوس فينساق شيشرون فى الحديث عن الخطباء المبكرين وطرق أدائهم المختلفة. بعد مقدمة موجزة عن الاغريق - التى يعتمد فيها على ماجاء عند أرسطو- يستعرض شيشرون قائمة حوالى مائتى خطيب رومانى ليس بينهم سوى أربعة خطباء فقط كانوا لايزالون على قيد الحياة. ترجع أهمية ذلك العرض إلى المعلومات التفصيلية التى يستعرضها وإلى توافق المعلومات الواردة ومناسبتها للموضوع. كما ترجع أهميته أيضا إلى تلك الاستطرادات التى تمنح العمل مميزات خاصة مثلما يستطرد شيشرون - على سبيل المثال - من الموضوع الرئيسى ليشرح مايراه الأساس الصحيح للحكم على الأعمال الأدبية. كما يتناول كلا من الخطيبين كالفوس Calvus وهورتنسيوسHortensius فيستطرد فى شرح آرائه عن الأسلوب الأتيكى والأسلوب الآسيوى . ليس غريباً أن تنتهى المناقشة بمدح أسلوب شيشرون فى الخطابة على أنه قمة تطور فن الخطابة وإن كان شيشرون يشير إلى هذه النقطة الأخيرة تلميحاً وليس تصريحاً. أما فى مقال الخطيب Orator فإن شيشرون يحاول أن يرسم صورة للخطيب المثالى . من الواضح أنه يرد على بروتوس حول موضوع تذوق الأدب والخطابة الذى كان موضوع الساعة فى ذلك الوقت. ربما كتب شيشرون هذا المقال أملاً فى إغراء بروتوس كى يقلع عن

الأسلوب الأتيكى [٨١]. جاء هذا العمل فى شكل خطاب أو مقال مصاغاً صياغة استطرادية وفى صورة نقدية. تكشف دراسة هذا المقال بدقة أن شيشرون لم يكن هدفه الحقيقى وضع أسس أو مناقشة موضوعات خاصة بالخطيب المثالى بل لكى يبرر أسلوبه الخطابى الخاص به. ففى مقدمة قصيرة يحاول شيشرون أن يمنح فكرته عن الخطيب المثالى أساساً فلسفيا ، ثم بعدها مباشرة يناقش بإيجاز الأسلوب الأتيكى ، ثم يكرس بقية المقال للحديث عن تطور قضيته . الرئيسية مع معالجة غير مناسبة لموضوع الأسلوب. إن غرضه الهجومى واضح فى كل أجزاء المقال وخاصة فى ختام حديثه عن عذوبة الرنين وحسن الإيقاع الذى يتضمن دفاعاً عن طبيعة أسلوب شيشرون من حيث الرنين والإيقاع .

عندما تخطى شيشرون عامه الخمسين كتب إهداء إلى أخيه حيث يقول إن كوينتوس Quintus حثّه على تأليف كتاب جاد عن فن الحديث لأن العمل غير الكامل وغير المعقول الذى أفلت من بين مذكراته عندما كان فى صباه قد أصبح غير جدير بسنوات عمره وبشهرته التى حققها أثناء مروره بأحداث هامة عديدة [٨٢]. بهذه العبارات السابقة يقدم شيشرون عمله الضخم عن الخطيب De Oratore . من الواضح أن الإشارة هنا إلى مقال عن الإبداع De Inventione الذى كتبه شيشرون فى صباه. إنه مقال يدور حول فكرة الإبداع inventio فقط أى حول النماذج المختلفة للموضوعات والحجج التى يجب تناولها فى المناسبات المختلفة. لكن الفصول التمهيدية لكل من الجزأين اللذين وصلانا تعبر بوضوح عن بعض مبادىء عامة هامة ظل شيشرون متمسكا بها حتى نهاية حياته . يمكن تسمية مقدمة الجزء الثانى بمبدأ « الإنتقاء » وهو ماكان يتفق مع شيشرون وعصره إذ كان يتبع المذهب الانتقائى فى الفلسفة والخطابة معا. إنه يروى قصة الرسام زوكسيس Zeuxis الذى أراد أن يرسم صورة لهيلينى بطلة الحرب الطروادية فاختار خمس فتيات من أجمل فتيات كروتون Croton واتخذهن جميعا أنموذجاً له وليس واحدة فقط وذلك لينتقى أجمل مافى كل فتاة منهن ويضعه فى الرسم [٨٣] . ثم يستطرد شيشرون فيقول إنه مثل الرسام زوكسيس فعندما أراد أن يؤلف كتاباً عن فن الحديث لم ينتق أنموذجاً واحداً فقط ويتبعه فى كل

(٨١) Rose, Op. Cit., p. 169.

(٨٢) Cicero, De Oratore, 1,5.

(٨٣) Idem, De Invent., 2,1.

المناقشات (٨٤) . لكنه جمع كل ماجاء عند الكتاب الآخرين عن الموضوع ، ثم اختار أفضل الآراء من بينهم . إن كلاً من الآراء التى اختارها كان معروفاً ومنتشراً لكنه كان أفضل الآراءمن جانب واحد فقط وليس من جميع الجوانب. ونتيجة لذلك فقد رأى أن من الغباء أن يتجاهل نصيحة فاضلة من رجل أثار غضبه بخطأ ارتكبه أو أن يتبنى أخطاء رجل آخر لأنه اتبع رأيه السديد حول أحد جوانب الموضوع (٨٥). هكذا يقدم شيشرون وهو فى مقتبل العمر نصيحة غالية نافعة للدارسين . فلو اختار الدارس فى أى فرع من فروع المعرفة من مصادر معرفته أفضل الآراء دون الالتزام مسبقاً بمصدر معين لأصبحت أخطاؤه أقل وحسناته أكثر(٨٦).

ليس هناك شك فى أن ذلك كان منهج شيشرون فى الكتابة . كان شغوفاً بالقراءة والاطلاع على آراء الآخرين السابقين والمعاصرين الأغريق والرومان . ليس معنى ذلك أنه كان يقرأ ويسجل مايقرأه ويحققه ويفحصه ويوثقه كما يفعل أغلب الدارسين فى العصر الحاضر ، فلم يكن المنهج الأكاديمى معروفاً لدى القدماء ، بل كانوا يقرأون ثم يعتمدون على الذاكرة . ومن الواضح أن شيشرون كان ذا ذاكرة قوية قادرة على الاحتفاظ بكم هائل من المعلومات . والواضح أيضا أنه قرأ عدة أعمال لكتاب إغريق معروفين وعلى رأسهم هرماجوارس (٨٧). يبدأ الجزء الأول من مقال عن الإبداع بمناقشة يمكن أن يقال إن مادتها كانت معروفة وشائعة منذ العصور الاغريقية وعلى الأقل منذ عهد جورجياس . تتناول هذه المناقشة فوائد الخطابة أو اللوجوس logos لكن شيشرون يتناولها بشكل مختلف . إنه يقرر بدون مراوغة أن الفصاحة المجردة شرّها أكثر من خيرها . إنه يعتقد أن فصاحة بلا حكمة تكون قليلة الفائدة بالنسبة للمجتمع ، بل إن فصاحة بلا حكمة تسبب ضرراً بالغاً ولا تحقق الخير على الإطلاق . يواصل شيشرون تبريره لضرورة دراسة الفلسفة الأخلاقية وفن الحديث فى نفس الوقت . إن كليهما ضرورة واجبة ، وهذا هو المبدأ الأساسى الذى تقوم عليه كل أفكاره وأعماله عن التعليم . مما يلفت الأنظار أن نجد مثل هذه الفكرة عند شيشرون منذ سنوات عمره الأولى . إنه يرى أن قوة الإقناع قد لعبت دوراً بالغ الخطورة فى تحرير أفراد البشر من

(٨٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 24 sqq.

(٨٥) Cicero, Op. Cit.., 2, 4-5.

(٨٦) Grube, Op. Cit., pp. 168 sqq.

(٨٧) Solmsen, Aristotle and Cicero, pp. 401-402.

أغلال العبودية وأوصلتهم إلى رحاب المدنية وقدمت إليهم خدمات بالغة الأهمية . إنه يتتبع جذور الشر فيرجعها إلى ذلك العصر الذى كانت فيه قوة الاقناع فى أيدى رجال عديمى الضمائر قساة عتاة مدربين على الحديث فى دور القضاء دون مراعاة الصدق فى حديثهم ، دبروا أمورهم للسيطرة على المناصب العامة فاضطر الحكماء إلى اللجوء إلى محراب العلم والدراسة (٨٨). لذلك عندما قبض رجال مندفعون طائشون على دفة سفينة الدولة كان من الطبيعى أن تتوالى الكوارث وأحداث العنف . عندئذ أصبحت الفصاحة عرضة للكراهية وسوء السمعة التى طردت الرجال الموهوبين من ميدان الصراع والعنف السياسى مثل سفينة تهرب من العواصف الهوجاء باحثة عن ميناء هادىء. إن هذا الميناء فى رأى شيشرون هو الانغماس فى الدراسة والبحث والتحصيل .

من الملاحظ أن فى آراء شيشرون أصداء لآراء أفلاطون (٨٩). لكن شيشرون لم يكن إغريقيا يعيش فى برج عاجى مثل افلاطون ، بل كان رجل سياسة رومانى. لقد كرس كل حياته السياسية لخلق نوع من التوافق بين الطبقات Concordia Ordinum، لوضع أسس للاتفاق والتآلف بين العناصر الأكثر حكمة فى الدولة لكى ينقذوا الجمهورية المحتضرة ويبعثوا فيها الحياة من جديد. لكنه فشل فى ذلك ، وبعد فشله أعاد دعوته من أجل خلق نظام تعليمى يمكن أن يكون قادراً على التوفيق بين السعى وراء الحكمة والسعى وراء الفصاحة . فإذا تذكرنا أن الكلمة اللاتينية orator قد ورثت معناها السياسى من الكلمة الاغريقية ῥήτωρ فإن أصداء آراء أفلاطون تصبح واضحة عند شيشرون بالرغم من أن دعوته تأتى من الساحة العامة الخارجية فى الدولة وليس من داخل المدرسة الفلسفية ويستهدف الفلاسفة أنفسهم . هذه هى الدعوة الحقيقية التى يدعو إليها شيشرون فى عام ٥٥ق.م. عن طريق كتابة مقال عن الخطيب ، وهو مانراه مرة أخرى فى مقال الخطيب فى عام ٤٦ق.م. بالقرب من نهاية حياته (٩٠).

يختلف رأى شيشرون عن رأى أفلاطون فى تعليم الخطابة . لم يطلب شيشرون من الخطيب أن يكون فيلسوفاً بالمعنى الأفلاطونى . كما أنه لم يؤيد وجهة النظر الرواقية التى ترى أن الفيلسوف هو فقط المتحدث الجيد . لكنه يريد

(٨٨) Cicero, De invent., 1, 3, 4.

(٨٩) Plato, Rep., 6, 488 a-d; 6, 496 d; Theaet., 172 e sqq.

(٩٠) Cicero, De oratore, 3, 56 - 95; 3, 122 - 131; Orator, 11 - 19, 61 - 64.

من الخطيب أن يكون على دراية كافية بالفلسفة والتاريخ والقانون وحتى العلوم أيضا كى يصبح قادراً – كما قال ايسوكراتيس من قبل – على التحدث جيداً فى الموضوعات الرفيعة. عندما يقول شيشرون إنه مدين للأكاديمية بما وصل إليه من مكانة كخطيب (٩١) فإنه لايعنى بذلك أن دراسة الفلسفة نفسها هى التى تصنع الخطيب الجيد . إنه حريص كل الحرص على تأكيد ذلك بقوله إن الخطابة يجب أن تعززها بعض الدراسات المساعدة الخاصة (٩٢). هذه الدراسات المساعدة الخاصة كان من الممكن تعليمها فى مدارس تعليم الخطابة، لكن مدارس تعليم الخطابة وحدها لايمكن أن تصنع خطيباً جيداً . لعل ذلك يعنى أن مطالبة شيشرون بتعليم عام هو فى حقيقة الأمر احتجاج على مناهج التعليم فى مدارس الخطابة الكائنة فى عصره والتى تهتم بالتدريب على تقنيات فائقة التعقيد فى مجال الخطابة فقط ولا تقوم بتعليم أى فروع أخرى من فروع المعرفة. لذلك فإنه يتحدث باحتقار ملحوظ عن « ورش عمل » الخطابة Officinae rhetorum (٩٣) ليس لأن التعليم الفنى سطحى بل لأنه غير مناسب فى حد ذاته على الاطلاق (٩٤). هكذا كان شيشرون يحاول أن ينقذ فن الخطابة من أن يكون مجرد دراسة مدرسية لعمليات البحث وحجج البراهين وتلقين فنية الأسلوب. بذلك يكون شيشرون فى نفس الوقت قد طالب بالعودة إلى التقاليد الكلاسيكية (٩٥). لعل المقصود بالتقاليد الكلاسيكية هنا هو تعليم إيسوكراتيس وإن كان شيشرون يختلف عنه بعض الاختلاف (٩٦)، فبالرغم من أن إيسوكراتيس لم يكن مجرد فنى وأنه قد حاول أن ينقل إلى تلاميذه فلسفة الحياة إلا أنه لم يكن يشرح لهم ماهو نوع التدريب أو نوع المعرفة المطلوب (٩٧). ولما كان شيشرون قد قرأ أرسطو أيضا فإنه قد حاول أن يوفق بين رأيه ورأى إيسوكراتيس ورأى أرسطو فى وقت واحد . مجمل رأى شيشرون – إذن فى تعليم الخطابة – هو أن يقوم دارس الخطابة بدراسة الفلسفة بكل فروعها – المنطق والأخلاق وعلم النفس والعلوم السياسية والتاريخ والقانون مع دراسة متخصصة لفن الحديث فى كل من اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية.

(٩١) I dem, orator, 12.

(٩٢) I dem, De oratore, 3, 80; 3, 142-3; orator, 14 - 17, 64.

(٩٣) I dem, De oratore, 1, 24; 1, 102-5; 2, 75 - 77; 3, 75; 3, 92 - 95.

(٩٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 27 sqq.

(٩٥) I bid., p. 23.

(٩٦) Hubbell, The Influence of Isocrates on Cicero, Dionysius And Aristides, p. 55.

(٩٧) Idem, Isocrates and Epicurus, pp. 40 sqq.

لكن شيشرون - كما نعلم - عاش فى عصر مادى نفعى. كان يعلم أنه سوف يجد معارضة شديدة من معاصرية (٩٨). لذلك فإنه يبرر الجهد والوقت الذى يبذلهما دارس الخطابة بقوله إن كل هذه الدراسات لها منافع عملية بالنسبة للخطيب . فعندما يبرر دراسة التاريخ - على سبيل المثال - فإنه يقول إن الانسان الذى لايعرف ماذا حدث قبل أن يولد سوف يظل طفلا حتى يموت (٩٩).

قد يكون هدف شيشرون من كتابة أعماله التاريخية مجرد الهجوم على أعدائه السياسيين ، وقد لايكون كذلك . على أية حال هذه النقطة ليس لها أهمية فى مجال النقد الأدبى (١٠٠). لكن كل مايهم هو أن ماجاء فى أعمال شيشرون يعتبر ذا أهمية بالغة فى مجال الدراسات الأدبية بوجه عام والخطابة ونظم تعليمها بوجه خاص . إذا مااستبعدنا مقدمات أجزاء مقال عن الإبداع فإن المقال يتكون من جزأين أو كتابين كاملين يتناولان أنواعاً مختلفة من القضايا والمشاكل والمناقشات وكلها فى صياغة فنية عالية . إن هذا العمل - كما أشرنا من قبل (١٠١) - يرجع إلى فترة مبكرة جداً فى حياة شيشرون . وعندما كتب مقال عن الخطيب فإنه - كما أشرنا أيضا من قبل (١٠٢)- لم يكن مقتنعاً بقيمة المقال الأول عن الخطابة إذ أنه جاء مختصراً جداً وغير ناضج وكان قد أصبح غير راض عن السلوكيات الخطابية المحضة للخطباء (١٠٣). كان ذلك فى عام ٥٥ق.م. وبعد عشر سنوات تقريباً ظهر مقال بروتوس ومقال الخطيب اللذان يتميزان برؤية أكثر اتساعاً ويتناولان موضوعات متعلقة بالمبدأ . ثم يعود مرة أخرى إلى الناحية الفنية فى مقاليه اللذين ظهرا فى عامى ٤٥ق. م. و ٤٤ق. م . وهما تحليل الخطابة. وTopica على التوالى . فى الأول يتناول شيشرون الموضوع كاملاً لكنه يتناول الأسلوب بإيجاز شديد بينما تتناول أغلب أجزاء المقال أنواعاً مختلفة من القضايا والمشاكل والمناقشات . أما المقال الثانى - Topica- كما يشير العنوان فإنه يتناول مصادر القضايا أى الإبداع أو الابتكار . من الملاحظ إذن أن أغلب أعمال شيشرون الفنية تتناول بالتفصيل اكتشاف الحجج والبراهين أو ترتيبها أى تهتم بالإبداع

(٩٨) Cicero, Orator, 12 - 17; De Oratore, 1, 35 - 44; 1, 80 - 90.

(٩٩) Idem, Orator, 120; 16 - 17; 115 - 119.

(١٠٠) قارن : Grube, Op. Cit., pp. 172 sqq.

(١٠١) أنظر ص ٢٤٩ أعلاه .

(١٠٢) أنظر ص ٢٥٠ أعلاه .

(١٠٣) D' Alton, Roman Literary Theory and Criticism, p. 149.

inventio أو ترتيب أجزاء الخطبة despositio لكنه لايهتم بمناقشة موضوعات خاصة بالأسلوب مناقشة تفصيلية ، ذلك إذا استثنينا مناقشته لإيقاع النثر فى نهاية مقال الخطيب ، ولقد لاحظنا أنه يفعل ذلك من أجل الدفاع عن أسلوبه الخاص وليس من أجل المناقشة فى حد ذاتها. قد يرجع السبب فى ذلك إلى كون شيشرون محامياً لديه الصبر ليتناول تقنيات مهنته كما يفعل أى محام ناجح ، أما شيشرون الخطيب فليس لديه الصبر لمناقشة تقنيات الأسلوب . فى الكتاب الثالث من مقال عن الخطيب – على سبيل المثال – من المفترض أن يتحدث كراسوس عن الأسلوب فقط لكنه يستطرد فيتحدث بالتفصيل الشديد عن العلاقة بين الخطابة والفلسفة . وحتى عندما يتحدث عن الأسلوب فإنه يكتفى بمناقشة المبادىء العامة فقط . وعندما يجد نفسه مضطراً إلى مناقشة نقاط فنية متخصصة فإنه يذكر فى سرعة بالغة قائمة بالأنواع المختلفة دون إعطاء أمثلة أو شروح (١٠٤) كما لو كان يريد أن يقول : « إنكم تعرفون ذلك كما أعرفه أنا » . هكذا يؤكد شيشرون عندما يتناول الأسلوب احتقاره الشديد للتقنيات (١٠٥).

من الواضح أن شيشرون يحاول فى بعض أعماله الأدبية أن يستعيد مجد النظريات الهيللينستية . فى مقال عن الإبداع ينتهز كل فرصة مناسبة لنقد هرماجوراس لكنه يعتمد فى نفس الوقت على أعماله . فى الفصل الأخير من مقال تحليل الخطابة – على سبيل المثال – يخبر شيشرون ابنه أنه قد شرح له كل أنواع الخطابة التى وضعت الأكاديمية أسسها ، فى مقال Topica يبدأ بالاعتراف بفضل أرسطو . وفى أعماله الأخرى غالباً مايشير إلى مصادر إغريقية ولايدعى الأصالة إلا نادراً . قد يرى بعض الدارسين أن دعوته للربط بين الخطابة والفلسفة فى مجال التعليم مأخوذة مباشرة من مصادر هيللينستية . من الواضح أن هذه الدعوة لاتعكس موقفاً معيناً نحو مدرسة خطابية بعينها . قد تكون هذه الدعوة مستمرة من فكرة رواقية أو أبيقورية أوحتى مشائية ، وقد يكون شيشرون متأثراً فى دعوته هذه بآراء أعضاء الأكاديمية المعاصرين مثل فيلو اللاريسى Philo Larissos – الذى كان رئيساً للأكاديمية حينذاك ويقوم بتعليم الفلسفة والخطابة فى نفس الوقت – أو أنتيوخوس العسقلانى Antiochus Ascalanus (١٠٦). لكن من الواضح أن منهج شيشرون الانتقائى يجعل من الصعب تحديد مصدر أفكاره بدقة . لقد كان من

(١٠٤) Cicero De Oratore, 3, 202 - 208; cf. Orator, 136 - 139.

(١٠٥) Grube, Op. Cit., pp. 173 sqq.

(١٠٦) Solmson, Aristotle And Cicero, p. 399.

الطبيعى بالنسبة لأى مدرسة فلسفية تريد أن تجذب التلاميذ الرومان أن تضيف إلى لائحتها الدراسية بعض الدراسات المتعلقة بالخطابة . لكن من المستبعد بالنسبة لأى مدرسة فلسفية أن تجعل دراسة الفلسفة فى درجة أقل أهمية من الخطابة ، أن ترفع من شأن التدريب العملى على حساب التعليم الفكرى ، أو تسمح أن يكون تعليمها بالضرورة خاضعاً لدراسات خطابية محضة . إن مايطالب به شيشرون هو نفس نوع التعليم الذى تلقاه ، إنه نفس التعليم الذى كان يتلقاه الرومان من أفراد الطبقة الراقية فى نهاية القرن الثانى وبداية القرن الأول قبل الميلاد . إنه تعليم رومانى أكثر منه إغريقى ، وربما يكون شيشرون هو أول من عبر عنه بطريقة نظرية . فإذا كان الأمر كذلك فإن شيشرون يكون قد خلق نظاماً رومانياً للتعليم ولايكون فى نفس الوقت قد نادى باتباع التقاليد الكلاسيكية . لذا يمكن أن يلقب شيشرون بلقب « والد الدراسات الانسانية الكلاسيكية » . إن مافعله شيشرون هو خلق نظام جديد للتعليم جاء نتيجة المزج بين نظرية إيسوكراتيس ونظرية أرسطو . لكن يبدو أن شيشرون فشل فى تحقيق نظريته وظلت الفلسفة منفصلة عن الخطابة فى التعليم الرومانى . وحتى بعد ذلك وأثناء العصر الأوغسطى عندما ربط المثقفون الرومان بين الخطابة والاهتمامات الأدبية والفلسفية فقد ارتبطوا بالفلسفة الرواقية وليس بفلسفة الأكاديمية .

يرى شيشرون أن التدريب على الخطابة يشمل فن التعبير عن النفس بكل أنواعه، لأن على الخطيب أن يستخدمها جميعا . عليه أن يتعلم الأسلوب والإلقاء ويتقن كيفية إثارة عواطف مستمعيه . لقد كانت الخطابة بالنسبة لشيشرون أصعب الأنواع جميعاً لدرجة أن الخطباء الذين يتقنون فن الخطابة كانوا – فى رأيه – أقل عدداً من الذين يتقنون أى فن آخر . على الخطيب أن يلمّ بمعرفة أشياء كثيرة بدونها يكون حديثه خالياً من المعنى ومثيراً للسخرية . عليه أن يختار الكلمات المناسبة ويحسن ترتيبها . عليه أن يكون على دراية كاملة بطبيعة العواطف التى منحتها الطبيعة للإنسان لأن قوة الفصاحة وهدفها يعتمدان كلية على مقدرة الخطيب على تهدئة أو إثارة عقول المستمعين . عليه أن يضيف إلى ذلك نوعاً من البهجة والظرف ونوعا من أنواع المعرفة التى تليق بإنسان حر وسرعةً وإيجازاً سواء فى التحدى أو الإجابة فى لغة تتصف بالبراعة والنقاء . عليه أيضا أن يكون على علم بالماضى والقدرة على ضرب أمثلة من الأحداث الماضية . كما يجب عليه ألا يتجاهل المعرفة بالقانون والإجراءات القضائية (١٠٧) . هذا ما أراد شيشرون

(١٠٧) Cicero, De Oratore, 1, 17.

أن يكون عليه الخطيب ، وقد كان هو نفسه كذلك . إن قائمة الأنواع التى على الخطيب أن يدرسها هى الفلسفة والعلوم السياسية والتاريخ والقانون والخطابة سواء باللغة اللاتينية أو الإغريقية . من الملاحظ أن هذه القائمة تخلو من الدراسات الأدبية . لكن من السهل تفسير ذلك . كان الأدب فى رأى شيشرون أحد الأنواع التابعة لفن الخطابة. عندما تحول هو نفسه للكتابة عن الفلسفة لم يكن يخشى من أن يكون فاقد الخبرة فى ذلك النوع الفنى ، ذلك بالرغم من أننا نلاحظ أن أجود أعماله الفلسفية هى التى يظهر فيها كمحام . ففى مقال عن الغايات De Finibus – على سبيل المثال – يطرح شيشرون القضية بالنسبة للرواقية أو بالنسبة للأبيقورية ثم يطرح القضية التى تقابلها . إن خبرة الخطيب الناجح فى رأيه تتضمن كل صور التعبير . فى مقال عن الخطيب لايتفق شيشرون مع صديقه أنطونيوس عندما يريد أن تكون الخطابة قاصرة على الحديث فى دور القضاء أو فى الاجتماعات العامة. لكنه ربما يتفق معه حين يقول إن الأنواع الأخرى من فن الخطابة ليست سوى لهو صبياتى بالنسبة لأى شخص مثقف ثقافة عامة يكون قد تدرب على ممارستها أثناء المعارك الكلامية داخل دور القضاء (١٠٨). إننا نجد نفس الموقف فى مقال الخطيب (١٠٩). حيث يحاول شيشرون أن يشرح كيف يختلف الخطيب عن الفيلسوف وعن السوفسطائى وعن المؤرخ وعن الشاعر . إن فلاسفة كثيرين يستطيعون أن يؤلفوا أعمالاً جيدة بأسلوبهم الهادىء الرزين لكنهم مضطرين لإخضاع المستمع ، وكذلك السوفسطائى يستطيع بأحاديثه الاستعراضية أن يحسن استخدام المحسنات اللفظية وكل أساليب الكتابة بشكل واضح ، وكذلك أيضا يفعل المؤرخ . أما فيما يتعلق بالشاعر فالوضع مختلف (١١٠). هذا الاختلاف ليس فى الإيقاع إذ أن الخطباء أصبحوا يستخدمونه أيضا بل فى أنه يريد أن يتصف بكل صفات الخطيب الحسنة بينما يكون مقيداً بقيود الشعر . كما أن الشاعر يستطيع أيضا أن يستخدم محسنات لفظية مثل الاستعارات أو الألفاظ المهجورة بقدر أكبر من الحرية . إن الخطيب يجب أن يكون مدرباً على استخدام كل تلك الأنواع التى يستخدمها كل هؤلاء الكتاب ثم بالاضافة إلى ذلك عليه أيضا أن يكون قادراً على التأثير على المستمعين وإخضاعهم لرأيه .

---

(١٠٨) Ibid., 2, 72.

(١٠٩) Idem, Orator, 61 - 68.

(١١٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 37 sqq.

من المؤكد أن دراسة الأدب كانت ضمن مقررات التعليم الشيشرونى، لكن الهدف وراء تضمينها وقدْر الاهتمام بها كانا يشكلان خطراً حقيقياً على الأدب نفسه وعلى النقد الأدبى (١١١). فلقد تحول الأدب الرومانى شيئا فشيئا إلى أدب خطابى حتى أصبح الأدب خاضعاً لأغراض نوع واحد فقط من الأدب وهو الخطابة. لذلك فإن الخطابة تمثل الجزء الأكبر والأهم فى مجال الأدب الرومانى وإن كنا لانتفق مع شيشرون فى أنها أسمى الفنون .

سوف نلاحظ أن عدداً كبيراً من التركيبات الخطابية يمكن تطبيقها على أنواع أخرى غير الخطابة (١١٢). مثال ذلك تركيبة العناصر الخمسة للخطابة : الإبداع وترتيب الأجزاء والأسلوب والإلقاء والذاكرة (١١٣). أحيانا يتجاهل شيشرون العنصر الخامس وهو الذاكرة باعتباره عنصراً مشتركاً فى فروع أخرى من المعرفة مثل الفنون والحِرف والعلوم . ربما يكون هذا العنصر الأخير أكثر ضرورة فى الحديث الشفاهى ولايستغنى عنه أى نوع من الأنواع الأدبية . فيما يتعلق بالإلقاء فإننا اليوم لانتوقع أن كل مؤلف يستطيع أن يلقى ماكتبه على الملأ لكننا نشعر بالضيق إذا لاحظنا أن الشاعر لايستطيع أن يقرأ شعره : ذلك لأننا نعرف أن الإيقاع عنصر ضرورى فى الشعر ، لكن القدماء عرفوا ماقد نكون قد نسيناه نحن اليوم وهو أن الإيقاع عنصر ضرورى أيضا فى النثر الأدبى . لقد كان شيشرون يرى أن الكاتب الذى لايهتم بالإيقاع فيما يكتب كاتب غير مثقف فى مجال فن اللغة وقد يكون شيشرون على حق فى ذلك . لايعنى ذلك أن على كل الكتاب أن يدرسوا الإيقاع بالتفصيل الدقيق كما أراد القدماء ، لكن من الواضح أن الإيقاع كان عنصراً هاماً فى دراسة أو نقد أى نوع من الأنواع الأدبية . إن القارىء ليس فى حاجة إلى معرفة كيفية تأثير الإيقاع لكن – كما يرى شيشرون – على الناقد أن يعرف ذلك (١١٤). الإبداع inventio هو معرفة ماذا يقال وهو عنصر هام فى كل الأنواع الأدبية ، والقرار iudicium هو الاختيار من بين مايمكن أن يقال مايجب أن يقال فى مناسبات بعينها. إن عنصر الاختيار يرد أحيانا عند شيشرون كعنصر قائم بذاته مضافاً إلى عنصر الإبداع (١١٥)؛ فيما يتعلق بالأسلوب فإن شيشرون

(١١١) Grube, Op. Cit., pp. 173 sqq.

(١١٢) Rose, Latin Literature, p. 167.

(١١٣) Cicero, De Oratore 1, 64, 113, 142, 187, 2, 79; Brutus, 215 - 216; Orator, 43 - 60; De Optimo, 4- 6; Partitiones, 1-4 ...... etc.

(١١٤) Idem, Brutus, 187.

(١١٥) Idem, Orator, 44.

يفضل مناقشة هذا العنصر لدى كل كاتب على حدة بدلاً من مناقشته تجريداً . فى مقال بروتوس يقوم شيشرون بتقويم الخطباء سابقيه . لكنه أحيانا يقارن بين اثنين من الخطباء معاصريه مثلما يفعل بين كراسوس وأنطونيوس . يتضمن هذا التقويم تركيبات خطابية مختلفة ليست فقط تركيبات عامة بل أيضا تركيبات خاصة مثل ميزات الأسلوب وأنواع الأساليب الثلاثة والواجبات الثلاثة للخطيب وهى التثقيف docere وإدخال البهجة delectare وإثارة العواطف movere (١١٦).

عندما يستخدم شيشرون هذه التركيبات فإنه لايدقق فى استخدام المصطلحات . ربما يرجع ذلك إلى أنه يسرع فى الكتابة لأنه يأخذ من مصادر مختلفة فى أوقات متعددة . نحن نعلم أنه كتب مؤلفاته الفلسفية والخطابية فى مدة زمنية قصيرة جداً ، فلقد كان العمل فى كتابة تلك الأعمال أشبه بعقار يتعاطاه شيشرون لكى ينسي ألم الفراغ النفسى الذى أحس به بعد انعزاله الاضطرارى وبعده عن ميدان السياسة العامة . بالرغم من ذلك فإن أعماله الخطابية متقنة ومخططة تخطيطا جيداً . إنه يغير فى استخدام المصطلحات وينوع فى التركيبات. قد يرجع ذلك إلى إهماله وعدم حرصه بقدر ما يرجع إلى اهتمامه بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمصطلحات الدقيقة وإلى استعماله لكلمات أو تركيبات يرى أنها تعبر عن المعانى التى يقصدها فى كل مناسبة على حدة (١١٧). إن واجبات الخطيب ثلاثة :- التثقيف وإدخال البهجة وإثارة العواطف . ويعبرعنها شيشرون بالكلمات movere, delectare, docere على التوالى فى مقال بروتوس (١١٨) . أما فى مقال عن الخطيب فإنه يستخدم ثلاث كلمات أخرى للتعبير عن نفس هذه الواجبات الثلاثة . إنه يستخدم الكلمات flectere , conciliare , probare على التوالى (١١٩). وهى لاتعنى نفس ماتعنيه الكلمات الثلاث فى مقال بروتوس . كما أن شيشرون قد يغير من ترتيب الكلمات الثلاث أو قد يحذف إحداها ويكتفى بذكر الاثنتين الآخريين . ويحدث نفس الشيء أثناء مناقشاته لموضوعات أخرى (١٢٠).

يرى شيشرون أن الخطيب الجيد عليه أن يدرس الفلسفة ، أى عليه أن يدرس الخطابة نفسها بأسلوب فلسفى ، هذا هو مايريد أن يقوله شيشرون فى أعماله

---

(١١٦) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 28 sq.

(١١٧) Grube, Op. Cit., pp. 178 sqq.

(١١٨) Cicero, Brutus, 185 - 200.

(١١٩) Idem, De Oratore, 2, 114; 2, 121.

(١٢٠) Michel, Rhétorique et Philospophie chez Cicéron, pp. 155 sqq.

الرئيسية الثلاثة التى كتبها فى مجال الخطابة : عن الخطيب وبروتوس والخطيب (١٢١). كما أنه يثير سؤالاً هاماً هو هل الخطابة فن أم لا ؛ ثم يحاول أن يجيب عليه من خلال محاورة بين كراسوس وأنطونيوس فى مقال عن الخطيب . كراسوس يرى أن الخطابة فن بينما ينكر أنطونيوس ذلك . يحاول شيشرون أن يوفق بين الرأيين المتناقضين . إن الخطابة ليست فن ars بالمعنى العلمى بمعنى أن لها قواعد صارمة تحكمها ، لكنها فن τεχνη بالمعنى الاغريقى بمعنى أن لها قواعد عامة يمكن أن تحكمها فى أغلب أجزائها . قد يصبح المرء خطيباً بدون هذه المعرفة لكنه لايمكن أن يكون خطيباً جيداً بدون هذه المعرفة والتدريب الفنى . قد لاتكون هذه الإجابة جديدة إذ أنها تعود فى أغلب أجزائها إلى أرسطو . هناك أصداء كثيرة لأقوال أرسطو عند شيشرون ، لكن التأثير الأرسطى يمكن ملاحظته بوضوح أكثر من الاهتمام العام الفلسفى نحو الخطابة . كان تأثير المشائيين فى مجال الدراسات الأسلوبية واضحاً ملحوظاً ، لكننا لانعرف أحداً جاء بعد أرسطو- قبل شيشرون – وأكد على ضرورة أن تقوم دراسة الموضوعات العادية والمناقشات العامة على دراسة النفس البشرية (١٢٢). لعل ذلك هو السبب الذى من أجله يخلط شيشرون بين المصطلحات ويغير فى استعمال الكلمات (١٢٣). إن شيشرون يعترف صراحة أن أفكاره خليط من أفكار كل من إيسوكراتيس وأرسطو(١٢٤).

لم يكن شيشرون نفسه فوق مستوى النقد فلقد هاجمه بعض الكتاب الذين ضاقوا بأسلوبه الذى أسموه أسلوباً أسيوياً . كان هؤلاء الكتاب يفخرون بأسلوبهم الأتيكى ، كانوا يصفونه بأنه أسلوب بسيط . من هنا بدأت المعركة المعروفة «بالمعركة بين الأسلوب الأسيوى والأسلوب الأتيكى» (١٢٥). من بين مجموعة الكتاب ذوى الأسلوب الأتيكى الشاعر والخطيب كالفوس وربما أيضا الخطيب بروتوس . يروى لنا المؤرخ الرومانى تاكيتوس Tacitus أنهما تبادلا الرسائل مع شيشرون (١٢٦). يبدو أن يوليوس أيضا كان من بين الكتاب ذوى الأسلوب الأتيكى- وكذلك أيضا أسينيوس بولليو Asinius Pollio

(١٢١) أنظر موجز لمحتويات هذه الأعمال الثلاثة ص ٢٤٩ أعلاه.

(١٢٢) Solmsen, Op. Cit., pp. 390 - 404.

(١٢٣) Idem, The Aristotelian Tradition, pp. 169 - 190.

(١٢٤) Cicero, Ad Fam., 1, 9, 23.

(١٢٥) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 34 sqq.

(١٢٦) Tacitus, Dialogues, 18.

وكاتوللوس Catullus (١٢٧). لكن هناك بعض الدارسين الذين يستبعدون بروتوس من هذه المجموعة (١٢٨). هاجمت هذه المجموعة شيشرون لأنه أكد على ضرورة الإيقاع فى النثر واتهموه بأن ذلك من تأثير الأسلوب الأسيوى . لكن شيشرون دافع عن أسلوبه دفاعاً شديداً . إنه يستشهد بجمهور المستمعين الذين يعجبون بالحديث الذى يخضع لإيقاع معين . يقول شيشرون إن المستمع لن يشعر بحرارة النار إذا لم تكن الكلمات التى تصل إلى آذانه نارية (١٢٩). من خلال دفاعه عن أسلوبه يناقش شيشرون فكرة الضحك والظرف وكيف يصبح الخطيب مؤثراً فى جمهوره عن طريق ظرفه وخفة دمه . لكن هناك حدوداً معينة وأوقاتاً معينة لإثارة الضحك . يجب ألا يكثر الخطيب من إلقاء النكات وإلا ظهر أمام جمهوره فى صورة مهرج . كما أن عليه أن يتحاشى النكات غير المناسبة ، عليه ألا يسخر من الكوارث أو الجرائم أو يسخر من نفسه أو من القضـــاة . إن المقابلة بين الظرف والتهريج فكرة قديمة سبق أن ناقشها أرسطو (١٣٠). إن التعليقات الظريفة التى يعدها ويحضرها الخطيب معه من بيته – على حد قول شيشرون – تكون أقل تأثيراً من التعليقات التلقائية التى تخطر على بال الخطيب فى التو واللحظة (١٣١).

فى ختام دراستنا لشيشرون فى مجال النقد الأدبى يمكن تقسيم أعماله النقدية إلى مجموعتين : مجموعة مقالات عامة ومجموعة مقالات متخصصة عميقة . كتب مقال عن الإبداع De Inventione فى فجر حياته عندما أراد أن يستعرض بوجه عام موضوع الخطابة ، لكنه لم يستطع أن يحقق ذلك . لقد لاحظنا أنه منذ بداية حياته قد استطاع أن يرسم صورة لبعض المبادىء العامة التى كان عليه أن يتبعها بعد ذلك . أما المقالان الآخران وهما Topica وتحليل الخطابة فقد كتبهما قرب نهاية حياته . كان فى ذلك الوقت مضطراً للإجابة على تساؤلات الشباب الرومانى الذين كانوا يرغبون فى أن يصبحوا خطباء مشهورين ، ولذلك نفترض أن شيشرون كتبهما لكى يمد هؤلاء الشبان بمبادىء الحد الأدنى من

---

(١٢٧) Handrickson, Cicero's Correspondance with Brutus and Calvus, pp. 254 ff.; 258.

(١٢٨) Grube, Op. Cit., pp. 182 sqq.

(١٢٩) Cicero, Orator, 152; De Oratore, 2, 154 – [illegible]

(١٣٠) Arist., Ethics, 4, 8; Rhet. 1419b [illegible]

(١٣١) Cicero, De Oratore, 2, 250; Orator, 88.

المعلومات الفنية التى يجب أن يتسلحوا بها كى يفهموا ويمارسوا فن كتابة خطب الدفاع داخل دور القضاء . إن هذه المجموعة من المقالات ذات أهمية بالغة بالنسبة لمؤرخ مهنة الخطابة والخطب القضائية . ولاشك أن أى محام ناجح فى العصر الحاضر يمكن أن يجد فيها مايهمه . لكنها فى نفس الوقت لاتساهم سوى بقدر ضئيل فى مجال دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبى أوفى مجال المشاكل العامة والمداخلات التى دارت فى عصر شيشرون نفسه . بين تاريخ كتابة مقال عن الإبداع وتاريخ كتابة العمل الذى يليه فى مجال الخطابة يقف مقال عن الخطيب شاهداً على فترة ثلاثين عاماً قضاها شيشرون بين ساحات القضاء والميادين السياسية . بالطبع لم يكن شيشرون يرغب فى الفصل بين هذين الجانبين من حياته – الجانب القضائى والجانب السياسى –لأن وجهة نظره الخاصة كانت بلاشك شاملة واسعة الأفق . لذلك فإن من المستحيل أن نفصل – فيما يتعلق بأعمال شيشرون – بين حياته والأدب أو بين الخطابة والأدب أو بين السياسة والخطابة أو بين الخطابة والفلسفة أو بين الخطابة والتعليم . فالخطابة كانت فى نظره أسمى صور الأدب ، وكان الخطيب هو رجل السياسة ، وكان الفيلسوف الحقيقى هو الذى يستطيع أن يجمع بين كل هؤلاء . ولايستطيع أحد أن ينكر أن شيشرون كان قادراً على أن يجمع بين كل ذلك .

كان شيشرون رومانياً ، لذلك كانت الفلسفة بالنسبة إليه – كما كانت بالنسبة إلى غيره من الرومان – لاتعنى سوى القليل الذى يحقق معونة فورية فى حل المشاكل العملية . أعماله الفلسفية محددة فى نطاقها ومفهومها . أما أعماله الخطابية فلا تعانى من ذلك النقص . عندما كتب مقال عن الخطيب وبروتوس والخطيب كان الجميع يعتبرونه أعظم خطيب رومانى ، وكان أعداؤه يهاجمونه بصفته أعظم الخطباء . كان شيشرون مهتماً أيضاً بتعليم الشباب الرومانى وغير قانع بنظم التعليم فى روماحينذاك . إن هذه الأعمال الشيشرونية تبدو لنا الآن أنها تتناول بالتفصيل موضوعات فنية ، لكنها فى الحقيقة أقل من الناحية الفنية من أعمال أخرى بين أيدينا تتناول نفس الموضوع سواء من التراث الاغريقى أو التراث الرومانى . إن السؤال الرئيسى الذى اهتم به شيشرون هو كيف تستطيع روما أن تصنع رجالاً قادرين على التعبير عن أنفسهم بطريقة مؤثرة وعلى رؤية المشاكل الهامة المريرة للمجتمع الرومانى رؤية سليمة والقدرة على إيجاد الحلول المناسبة

لها . إن هذا الربط بين القلق العميق المخلص والخبرة الفريدة باللغة وشئون الدولة هو الذى يبعث الحياة من جديد فى تلك التركيبات التحليلية التى ينقلها شيشرون عن الاغريق ، وهو الذى يجعله قادراً على أن يقدم مساهمة لها وزنها فى مجال النقد الأدبى ، عن طريقه تبدأ روما فى إعادة بناء المذهب الكلاسيكى (١٣٢) .

Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 46.(١٣٢)

الفصل الثانى

العصر الأوغسطى

الفصل الثانى

العصر الأوغسطى

أسباب ازدهار النقد :

لاحظنا فى الفصل السابق أن بدايات النقد الأدبى فى روما كانت توجه اهتماماً بالغاً نحو الخطابة والأسلوب النثرى والبحث عن المبادىء الصحيحة وسط تأثيرات مذهلة متعددة ، وأنها اتجهت فى نهاية الأمر نحو الفن الكلاسيكى التقليدى. بانتهاء عصر شيشرون بدأت مرحلة أخرى من مراحل تطور النقد كان لها تأثير أقوى من المرحلة التى سبقتها . فلقد جاء العصر الأوغسطى (٣١ق.م.-١٤م) الذى شهد انتصاراً رائعاً للحركة الأدبية تحت التأثير الهيلليستى . شاهد العصر الأوغسطى مولد فجر عصر ذهبى للشعر. عصر تميز بروائع ڤيرجيليوس Vergilius وهوراتيوس Horatius وبروبرتيوس Propertius وتيبوللوس Tibullus وأوڤيديوس Ovidius . أصبحت كل الاهتمامات الفكرية الرئيسية منصبة على الشعر وفنون الشعر، وأصبح للشعراء ورجال الأدب بوجه عام مكانة مرموقة فى المجتمع . هناك عوامل معينة ساهمت فى النمو السريع للحركة النقدية . لم يكن العصر السابق على العصر الأوغسطى خالياً من نظريات الشعر ، لكن لم تكن تلك النظريات سوى نظريات عامة ظهرت فى شكل مقولات هزيلة متناقضة. أما فى العصر الأوغسطى فكانت هناك دفعة جديدة نحو مناقشة موضوعات أدبية يصاحبها تطورات مختلفة لنوع اجتماعى وفكرى. بالاضافة الى ذلك فإن بعض الموضوعات الأدبية الملحة قد فرضت نفسها على عقول أهل الفكر. من هنا نشأ الاتجاه الجديد للأنشطة النقدية الذى امتد بعد ذلك حتى وصل إلى ميدان الشعر، والذى حقق على يدى هوراتيوس نتائج باهرة رائعة. لمعرفة أسباب ذلك يجدربنا أن نستعرض بعض الحقائق الأدبية والاجتماعية والفكرية الخاصة بالعصر الأوغسطى (١).

---

(١) Atkins, Literary Criticism In Antiquity, Vol. II, pp. 47 sqq.

أول هذه الأسباب هو ذلك التكريم الذى تمتع به الشعر والشعراء أثناء العصر الأوغسطى . مع انتهاء عصر الجمهورية اختفت كثير من الأحقاد التى كان يشعر بها البعض فى الماضى . من بين هذه الأحقاد النظرة السابقة إلى الشعر واحتقار الرجال ذوى المذهب العملى لمهنة الشاعر . فى ظل النظام السياسى الجديد أصبح الشعر يتصف بنوع جديدٍ من الوقار ، ثم تطور الأمر حتى أصبح يعتبر من أنبل المهن . أصبح حرفةً جدير بها ذوو العقول الجادة من الرومان ، أصبح شيئا معترفاً به كسمةٍ من سمات الدولة . كانت المتغيرات التى تعرض لها المجتمع الرومانى مسئولةً إلى حد ما عن ذلك . كانت الحياة السياسية فى ذلك العصر مركزة حول شخصية الامبراطور أوغسطس ، قلّ التهافت من أجل تحقيق امتيازات فى المجال السياسى . أغلق الطريق أمام الحرب ، تعرضت الخطابة السياسية للضغوط ، ولم تعد هناك حاجة ماسة للخطب فى دور القضاء . لم يصبح أمام رجال الدولة سوى الاعتراف بالأدب وتشجيعه مما أدى إلى إعادة النظر فى قيمة الأدب عامة والشعر خاصة . لم يكن موقف أوغسطس نفسه خال من التأثير ، إذ بينما اكتشف يوليوس قيصر أن من الممكن أن يكون الشعراء أعداء لدودين فقد رأى أوغسطس لأول مرة مدى تأثير مساندتهم للحاكم على سير الأمور فى الدولة . بدأت فكرة تبنى الشعراء فى الظهور لأول مرة على يد أوغسطس الذى منح الشعراء مكانة اجتماعية جديدة وضمن لهم الأمان . كما طبق أيضا فكرة تبنى الشعراء مجموعة من رجال الدولة المعروفين مثل مايكيناس Maecenas وپولليو Pollio وميسالا Messala الذين جمعوا حولهم مجموعات من رجال الأدب لكى يرتبطوا بالمجالات الأدبية والفنية . هكذا ارتقت مكانة الشعراء فى نظر العامة وبالتالى اتصفت مهنتهم بالسمو والاحترام . أهم هذه المجموعات تلك التى كانت حول كل من أوغسطس ومايكيناس . انضم إلى هذه المجموعات فئة من شباب المثقفين الذين ساعدوا على تغيير فكرة الرومان عن الأدب . جاءت هذه الفئة من نابلى التى كانت تعتبر مدرسة للدراسات الانسانية والتى سبق أن أسسها رجال الأدب الاغريق – فيهم خطباء وفلاسفة ومؤرخون وشعراء – الذين اضطروا للهجرة نحو الغرب من الاسكندرية وبرجاموم وأنطاكيا . وفى « حديقة المدرسة » هناك وتحت إشراف سيرو Siro وپارثينيوس Parthenius وفيلوديموس Philodemus تلقى هؤلاء الدارسون الشبان تعليمهم فى الأدب . من بين هؤلاء كان ڤيرجيليوس وپلوتيوس Plotius وكوينتيليوس ڤاروس Quintilius Varus ، جميعهم ذهبوا إلى ذلك المكان متأثرين بسحره . إن وصولهم إلى روما يمثل بزوغ عصر ظهور أفكار جديدة

يعثت حياة جديدة فى مجال الأدب . إلى هذه المجموعة إنضم بعد ذلك هوراتيوس الذى وصل بنفس الطريقة تحت حماية لوكيوس بيسوكايسونيوس Lucius Piso Caesonius صديق فيلوديموس وراعيه . ثم انضم إليهم أيضا شبان رومان ذوو عقلية ناضجة مثل پولليو وجاللوس Gallus وبروبرتيوس وأبوللودوروس الشيخ الذى تعلم أوغسطس على يديه . هكذا تكونت أكاديمية غير رسمية لدراسة الأدب قادرة على مناقشة كل الموضوعات الأدبية على اختلاف مستوياتها مؤثرة تأثيراً بالغاً مستمدة ذلك التأثير من رجال الدولة الأقوياء الذين يرعون هذه المجموعات . لقد ابتكر پولليو فكرة يمكن إضافتها إلى الأسباب السابقة التى أدت إلى تطور الأدب والنقد الأدبى وهى أن يقرأ الشاعر عمله على بعض النقاد لمناقشته قبل نشره .

كان يتردد فى روما حينذاك سؤال أدبى فى جميع الأوساط الأدبية والاجتماعية . هذا السؤال هو : هل يتبع الأدباء الرومان الشكل الاغريقى الكلاسيكى أم الشكل السكندرى الحديث الذى كان له تأثيره البالغ فى أعمال كاتوللوس ومدرسته ؟ كان هناك أيضا من يرفض هذا وذاك وينادى باتباع الشكل اللاتينى القديم . بينما كان هناك أيضا من يهتم بمناقشة الأسلوب الشعرى . إن كل هذه الاختلافات فى الرأى كان لها تأثير واضح فى دفع عملية تطور النقد الأدبى . ليس هناك شك فى أهمية التقليد السكندرى ، فمع بدء النصف الثانى من القرن الأول قبل الميلاد كان التقليد السكندرى قد أصبح عنصراً ثابتا فى الشعر الرومانى. يظهر ذلك فى البعد عن نظم الأعمال الضخمة مثل الملاحم والمسرحيات والاقبال على نظم المليحمات والإليجيات العاطفية والأسطورية وأناشيد الزواج والابجرامات. فى نفس الوقت لبست الشعر الرومانى روح متكلفة شهوانية ذاتية تختلف اختلافاً كاملاً عن روح الأعمال العظيمة التى تركها الاغريق فى العصر الكلاسيكى . لم يتوقف تعاظم هذا التأثير السكندرى عند عصر كاتوللوس بل تعداه أيضا . ففى خلال العشر سنوات التالية امتلأت روما بأنباء عشق يوليوس قيصر لكليوپاترة وأقامت كليوپاترة لمدة عامين فى روما قبل وفاته فكان لذلك تأثير ملحوظ على العقول الرومانية فأصبح الأنموذج السكندرى هو الأنموذج العصرى فى روما . وظل الحال هكذا خلال العصر الأوغسطى . أصدق دليل على ذلك أن أعمال ڤيرجيليوس الأولى يظهر فيها بوضوح التأثير السكندرى . كما سارجاللوس أيضا على درب كاتوللوس . ويمكن أن نضيف أيضا بعض أعمال لشعراء آخرين مثل إليجيات تيبوللوس وبروبرتيوس وأوڤيديوس حيث تذكرنا بالفن السكندرى .

هكذا ظهر واضحاً وقوع الشعراء الرومان فى براثن الأدب السكندرى مما اعتبره المتمسكون بالنماذج الأغريقية الكلاسيكية تحدّيا صارخاً لهم ولمبدأهم .

هناك مصدر آخر من مصادر التأثير على الأدب الرومانى فى العصر الأوغسطى وهو المصدر الاغريقى الكلاسيكى الذى بدأ يفرض نفسه فى الميدان الأدبى . هناك أكثر من تفسير حول أسباب ظهور هذه الحركة الكلاسيكية . قيل إنها ظهرت لأسباب سياسية وهو عداء أنصار أوغسطس وكراهيتهم لأنصار يوليوس قيصر مما دفعهم الى الوقوف ضد كاتوللوس ومدرسته . وهو سبب لايبدو مقنعاً . قيل أيضا إنه مجرد رد فعل ضد رومانسية الشعراء العصريين ، ويستشهد أنصار هذا الرأى بالسخرية التى يوجهها هوراتيوس إلى كل من كاتوللوس وكالڤوس (٢) . لكن يبدو أن هوراتيوس لايسخر من كاتوللوس ومدرسته بقدر مايسخر من نحوىّ ممسوخ لم يبرع فى شيء سوى فى إنشاء شعر جديد (٣) . ربما لايقصد هوراتيوس كاتوللوس وأشعاره بهذه الفقرة ، كما أنه لم يسخر من كاتوللوس ومدرسته أو يوجه إليه إنتقاداً فى أى قصيدة من قصائده الأخرى . من المحتمل أن سبب الميل إلى إحياء الكلاسيكية الاغريقية يرجع الى روح العصر نفسه ، إلى تلك الصحوة المفاجئة للشعور القومى الذى تميز به العصر الأوغسطى . لقد أصبحت روما فى ذلك العصر قوة عالمية هائلة ، دخلت مجال السلام ، اشتعلت برغبة جامحة فى أن يكون لها رسالة قومية عظيمة . حينئذ أراد الشعر أن يعبر عن أحاسيس المجتمع ومشاعره والتغنى بالأحداث القومية التى تجد هوى فى نفوس المواطنين شأنها فى ذلك شأن ماحدث فى أثينا من قبل . لقد كرس هوراتيوس وڤيرجيليوس فنهما من أجل ذلك مستمدين قوتهما وإلهامهما من عظمة روما . وهكذا تغنّيا بما مضى من عصور الاضطرابات والتوتر وبأفراح السلام وعدالة السلطة فى روما . تغنّيا أيضا بانتصارات روما ، بتقواها وفضيلتها ، بالمشاق الصعبة المؤلمة التى تعرضت لها عظمتها . كما تغنيا أيضا بمستقبلها الباهر والعصر الذهبى المقبل . هكذا عبّر هوراتيوس وڤيرجيليوس بأشعارهما عن أعمق مشاعر الشعب الرومانى وصوّرا آماله وطموحاته وأحلامه . إن التعبير عن كل هذه الموضوعات لم يكن يناسبه القوالب الشعرية الجديدة ، تلك القوالب التى لم تكن تليق إلا بتناول الأساطير أو القصص الخيالية أو بتصوير بهجة الحب أو لوعة الفراق . لهذا السبب ربما فضل ڤيرجيليوس وهوراتيوس العودة إلى التقليد

(٢) Rand, Catullus and Augustus, p. 28.

(٣) Horace, Satires, I, X, 18 - 19.

الكلاسيكى ، إلى الأنموذج الملحمى الهوميرى والأشعار الغنائية لألكايوس وسافو . وهكذا ظهر ذلك الميل إلى إحياء التراث الكلاسيكى الاغريقى الذى كان فى الحقيقة مجرد محاولة لاستغلال القالب الجاد الرصين الذى يتناسب مع متطلبات العصر الأوغسطى .

تلك هى الأسباب التى دفعت الرومان فى العصر الأوغسطى إلى إحياء التراث الاغريقى الكلاسيكى وظهور مايسمى بالكلاسيكية الجديدة فى روما . لكن ظهور الكلاسيكية الجديدة فى روما ربما لايكون مظهراً هاماً فى حد ذاته بقدر ماهو سبب هام لظهور سؤال ظل يردده الرومان لفترة طويلة : القديم أم الحديث ؟ لقد نجح التقليد السكندرى فى أن يسرى فى شرايين الشعر ، كما فرض التقليد الكلاسيكى نفسه أيضا على الشعر . أصبح هناك مدرستان فى روما ، كل منهما لها قوتها ونفوذها وسلطانها . لذلك كان لابد من أن يدب الصراع بينهما . حاول كل منهما أن يفرض رأيه ونظرياته . ولقد كان ذلك الصراع سببا رئيسيا فى تطور النقد الأدبى فى روما أثناء العصر الأوغسطى . بالإضافة إلى هذين الطرفين المتصارعين ظهر ثالث يطالب بتأصيل الشعر الرومانى والعودة إلى تقاليد الشعر اللاتينى القديم . تزعم هذه الحركة ڤارو Varro ، فظهرت فى روما دراسة إحياء الشعر اللاتينى القديم . اهتم أنصار هذه الحركة بإحياء أشعار إنيوس ونايڤيوس وغيرهما وهو ماقد رأيناه من قبل عند شيشرون وبعض أعمال ڤيرجيليوس . انتشرت آراء هذه الحركة وتمادى بعض أعضائها فى دعوتهم الى إتباع كل ماهو قديم حتى ماجاء فى نصوص قوانين الألواح الإثنى عشر (٤). شجع النحويون هذه الدعوة - ربما بسبب حقدهم على الشعراء المعاصرين أو لمجرد الحذلقة (٥) - مدعيين ضرورة احترام ماقدّسه الزمن وأبقى عليه . بالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت بعض الآراء حول مشاكل اللغة ، وتساءل البعض عن اللغة المناسبة لكل نوع من أنواع الشعر . لقد جرى العرف فى روما على استعمال بعض الكلمات الاغريقية وعلى صكّ أو اقتراض بعض الكلمات لإثراء اللغة اللاتينية وعلى إحياء بعض الكلمات القديمة عن طريق إعادة استعمالها . ظهرت فى ذلك الوقت فى روما أصوات تعارض كل ذلك . فمثلا قال يوليوس قيصر ذات مرة : إن الكلمة الغريبة أو غير العادية يجب تحاشيها كما نتحاشى الصخرة (٦). فى ذلك الوقت

(٤) Idem, Eps. II, 1, 23.

(٥) Ibid., I, xix, 35 sqq.

(٦) Aulus Gellius, Noct. Att., I, 10, 4.

أيضـا ظهـرت مـدرسـة تنادى بتنقـيـة اللغـة اللاتينيـة . إن كل هذه الاتجـاهات والمدارس ذات الميـول المختلفـة والآراء المتبايـنة كان لهـا أثر بالغ فى تطور النقد الأدبى فى العصر الأوغسطى .

تلك هى الظروف السياسية والثقافية التى كان يمر بها الرومان أثناء العصر الأوغسطى وقبله . أما فيما يتعلق بالنقد الأدبى فقد لاحظنا أن أغلب النقد أثناء النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد قد أهتم بالخطابة والدراسات المتعلقة بها مع بعض ملاحظات عابرة خاصة بالشعر . كما لاحظنا أيضا أن أغلب االأعمال النقدية لم تصلنا منها سوى شذرات متناثرة تجعل من الصعب إعادة بناء النظريات النقدية عن طريق دراستـها . يمكن أن نضيـف هنا رأى لوكـريتيـوس Lucretius العابر فى الشعر . إنه يبرر استـخدامـه للشعر فى صياغـة أفكاره الفلسفية ويؤكد نظرية المنفعة والبهجـة . يقول لوكريتيوس إنه مثل الأطباء ، فالأطباء يضيفون الشـهـد إلى كـأس العلقم المر الذى يتناوله المريض ليشـفى ، فكذلك هو قـد صـاغ مادته فى أشعار عذبة مثل مياه ينبوع بييريا ممزوجة بشهد مثل شهد الموسيات (٧) . لكن أفضل ماوصلنا من شـذرات تكشف عن وضع النقد الأدبى قبل العصر الأوغسطى هى الشذرات التى بين أيدينا من أعمال فيلوديموس والتى تشهد على المناقشـات التى دارت فى رومـا أثناء النصف الأول من القرن الأول قـبل الميـلاد تقريباً .

فـيـلـوديـمـوس :

ولد فـيلوديموس Philodemus من جـادارا Gadara عام ١١٠ق.م. تقـريباً ومات بعد معركة أكتيوم البحرية بحوالى ثلاثة أعوام . يذكر فيلوديموس نفسه أن من بين تلاميذه الشاعر المعروف ڤيرجيليوس ومجموعة أخرى من الشخصيات البارزة فى العصر الأوغسطى . اكتشفت أعماله فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى ضمن محتويات المكتبة الشهيرة فى هركيولانيوم Herculaneum ، لذلك بدأ الدارسون فى العصور الحديثة دراسة أعماله منذ فترة طويلة (٨). لم يصلنا من أعماله سوى بعض شذرات بردية متفرقة تحتوى على بعض فقرات من الكتاب الخامس من مقال بعنوان عن الشعر Περὶ Ποιημάτων . تتضمن هذه الشذرات بعض مقولات مختصرة وليست مقتبسات كاملة لمجموعة من الكتاب المبكرين .

---

(٧) Lucretius, De Rerum Natura, I, 936 - 950.

(٨) Rose, Greek Literature, pp. 409 - 410.

بالرغم من ذلك فإنها غير ذات أهمية ضئيلة ، إنها لاتلقى ضوءاً فقط على بعض النظريات الأدبية التى يرجع تاريخها إلى القرنين الثالث والثانى قبل الميلاد بل أمكن أيضا عن طريق دراستها إعادة بناء جزء من مقال نيوبتوليموس من باريوم بعنوان فن الشعر ، وهو مقال ذو أهمية بالغة لمعرفة طبيعة الدراسات الأدبية الرومانية . اعتاد الدارسون نسبتها إلى بورفوريو Porphyrio الذى عاش فى القرن الثالث الميلادى ، لكن بعد اكتشاف هذه الشذرات المتناثرة التى وصلتنا من فيلوديموس أصبح من المؤكد أن مؤلف فن الشعر هو نيوبتوليموس من باريوم وليس بورفوريو (٩) . كما استطاع الدارسون اعادة بناء بعض فقرات من أربعة أجزاء من مقال بعنوان الخطابة Rhetorica (١٠) . كان فيلوديموس فيلسوفاً وشاعراً ، كتب عدداً من المقالات الفلسفية التى تعبرعن المذهب الأبيقورى ، كما نظم قصائد الغزل وبعض القصائد الأخرى وبعض الإبجرامات (١١) . كان معروفاً كشاعر رومانى أكثر منه فيلسوفاً ويبدو أنه كان ذا تأثير ملحوظ على بعض شعراء العصر الأوغسطى (١٢) . تلقى فيلوديموس تعليمه فى أثينا على يد زينون السيدونى وهو نفس المعلم الذى تلقى على يده شيشرون دروسه عندما كان فى أثينا عام ٧٩ و ٧٨ ق.م . مدح شيشرون معلمه زينون السيدونى وقال عنه بالرغم من أنه أبيقورى إلا أنه كان كاتباً جيداً . أخذ فيلوديموس عن زينون السيدونى حبه للأدب على غير عادة الأبيقوريين . ذاع صيت فيلوديموس فى روما حيث كان فى رعاية لوكيوس كالبورنيوس بيسو L. Calpurnius Piso الذى كان يشغل منصب قنصل عام ٥٨ق.م . تعرّف شيشرون على فيلوديموس ووصفه بأنه من رجال الثقافة (١٣) . لكن عندما ألقى شيشرون خطبته الشهيرة ضد بيسو فإنه قد زعم أن تأثير الفلسفة الأبيقورية أساء إلى شخصيته وتصرفاته . منح بيسو فيلوديموس ضيعة فى

(٩) Atkins, Op. Cit., vol., I, p. 170.

(١٠) أول من حاول نشر البرديات الخاصة بمقال عن الشعر لفيلوديموس هو C. Jensen فى عام ١٩٢٣ بعنوان Philodemus über die gedichte fünftes buch وأول من نشر برديات مقال الخطابة هو Siegfried Sudhaus فى نفس العام بعنوان Philodemi Volumina Rhetorica.

(١١) Tait, Philodemus' Influence on the Latin Poets, pp. 40 sqq.

(١٢) Hendrickson, An Epigram of Philodemus and Two Latin Congeners, pp. 27 - 41.

(١٣) Cicero, De Fin., 2, 35, 119.

هركيولانيوم (١٤). كان ڤيرجيليوس أحد أعضاء مدرسة فيلوديموس فى نابولى وربما تأثر به فى مجال الشعر والفلسفة . إن مايلفت الانتباه هو أن فيلوديموس قد جمع فى شخصيته بين النظرة الفلسفية الجادة ونظم الشعر المرح وهو ما يتفق مع نظريته فى الشعر .

كان فيلوديموس يحتج دائماً على مطالبة النقاد بأن يكون للشعر غرض أخلاقى وتعليمى . ولقد كان شعره فعلاً خالياً من الغرض الأخلاقى والتعليمى . وإذا كان الشعر يحمل درساً أخلاقياً أو تعليميا فإن ذلك يحدث دون قصد من الشاعر ، أما إذا لم يكن فإن ذلك لايقلل من قيمته . إنه يسخر من النقاد الذين يبحثون عن غرض تعليمى فى ملاحم هوميروس وكذلك الذين يزعمون أن من الواجب تفسير أشعار هوميروس تفسيراً مجازيا لأنهم لايجرأون على وصفها بأنها أشعار رديئة . إنه يعارض معارضة مباشرة النظرة الاغريقية الراسخة أن الشعراء هم معلمو الرجال وأيضا النظرة الأبيقورية التى تطالب بالتفسير المجازى . فإذا لم يكن الشاعر مطالباً – فى رأى فيلوديموس – بأن ينظم الشعر من أجل التعليم أو المنفعة فإنه بالتالى ليس مطالباً بأن يكتسب معرفة من الحياة أو الطبيعة ، كما أن شعره ليس فى حاجة إلى تقليدها . لذلك لايجب أن نشعر بالدهشة عندما نعلم أن فيلوديموس يسخر ممن يطالبون الشاعر بأن يتعلم كل أنواع المعرفة (١٥). وأن يتصف شعره بالمصداقية (١٦). كما أنه لايفترض موضوعات معينة يعالجها الشاعر ، فللشاعر أن يتناول جميع الموضوعات بما فيها الموضوعات الخيالية (١٧). لذلك فإنه يعتبر اختيار الموضوع جزءاً من فن الشاعر وموهبته (١٨). إنه يوافق على أن الشعر له شكل ومضمون ، لكنه يؤكد على ضرورة الحكم عليه كوحدة واحدة لاتتجزأ ، إذ أن هناك علاقة وثيقة بين الشكل والمضمون وأن كلا منهما يؤثر فى الآخر (١٩). للشاعر أن يأخذ موضوعه عن آخرين لكن يجب عليه أن يعبّر عنه بطريقته الخاصة . يشترط فيلوديموس أن تكون الفكرة عميقة والكلمات مناسبة والأسلوب جيداً ، لكن المزج بين هذه العناصر الثلاثة بطريقة جيدة هو

---

(١٤) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 193 sqq.

(١٥) Philodemus, Poetics, II, 11 - III, 5.

(١٦) Ibid., I, 31.

(١٧) Ibid., VII, 23 - 29.

(١٨) Ibid., VII, 15 - 19.

(١٩) Ibid., X, 33 - XI, 4.

الذى يجعل الشعر جيداً . لذلك فإنه يعيب على النقاد والنحويين الذين يضعون قواعد صارمة لكل عنصر من عناصر الشعر ويحكمون عليه بمقتضاها . إن هذا الاصرار على وحدة العمل من جانب فيلوديموس خليق بأن يصدر عن شاعر وليس عن فيلسوف إنه بذلك يختلف مع آراء النحويين المعاصرين والنقاد وتقاليد كل من المشائيين والرواقيين . إن فيلوديموس يفعل ذلك دون أن يخالف وجهة النظر الأبيقورية لأن الأبيقوريين لم يناقشوا مثل هذه الموضوعات إلا قليلاً ولم يعترفوا بالشعر كنوع هام أو ذى نفع . إنه يطالب النقاد بأن يتبعوا العقل والمنطق فى تقويمهم للشعر وألا يلجأوا إلى العاطفة أو الإيحاء . هذا بالاضافة إلى بعض الآراء الأخرى الخاصة بالأسلوب واختيار الكلمات وترتيبها والذى يتعارض أغلبها مع الرواقيين والنقاد المعاصرين (٢٠).

بالرغم من أن نص فيلوديموس عن الشعر قد وصلنا مشوهاً إلا أنه يكشف عن موهبة المؤلف فى مجال النقد وإدراكه بقيمة العمل النقدى وجرأته المتناهية فى الافصاح عن رأيه . فالكاتب الذى يرفض أن للشعر غرضاً تعليميا أو أخلاقياً ويؤكد أن الشعر ليس فى حاجه إلى تقليد أو محاكاة للحياة ، وأن لاعلاقة للشعر بالمصداقية ، وأن على الناقد أن يحكم على الشعر ككل وأن عليه ألا يضع قواعد صارمة فى الحكم على فنية الشعر ، إلى آخر تلك الآراء التى عارضت أغلب - بل ربما جميع - الآراء والنظريات النقدية لسابقيه ومعاصريه ، إن الناقد الذى يفعل ذلك لابد أن يكون على دراية كاملة بكل الأعمال الأدبية السابقة والمعاصرة ، ولابد أيضا أن يكون متمتعا بشخصية قوية وعزم أكيد وثقافة عالية . لعله فى ذلك كان متأثراً بمعلمه زينون السيدونى العنيد الذى أعرب عن أعجابه الشديد نحوه فى مقاله الآخر الذى وصلنا عن الخطابة ، وربما فعل نفس الشىء فى مقاله عن الشعر ولكن عباراته فقدت مع الأجزاء التى لم تصلنا . إن كل ملاحظات فيلوديموس النقدية لانجدها فى أى أعمال نقدية أخرى وصلت إلينا كاملة أو غير كاملة ، كما لانجد أية إشارات إليها عند الكتاب المعاصرين أو اللاحقين . ومع ذلك فمن الملاحظ أن كل معاصريه كانوا غير راضين عن هذه الملاحظات إذ أن بعضهم مثل شيشرون وديونوسيوس وهوراتيوس يعارضون آراء فيلوديموس دون الإشارة إليه من بعيد أو قريب .

إن أفكار فيلوديموس وآراءه فى مجال الخطابة لاتختلف عن آرائه وأفكاره

(٢٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 54 - 57.

فى مجال الشعر ، إنها بنفس الجرأة ونفس النزعة العقلية الاستقلالية وإن كانت لاتتصف بنفس العمق فى الفهم والإدراك . يظهر ذلك فى بقايا وصلتنا من مقال بعنوان Hypomnematikon كتبه فيلوديموس فى بداية حياته حيث يحاول أن يميز بين السوفسطائى ومعلم الخطابة والسياسى أى الخطيب ، وبين السياسى والفيلسوف . إنه مقال يحمل هجوماً شديداً ضد الخطابة لصالح الفلسفة . إننا نلاحظ نفس النغمة فى مقال الخطابة Rhetorica الذى وصلتنا منه بعض شذرات قليلة . فى المقال الأول Hypomnematikon ينتقد فيلوديموس رأى ديوجينيس البابيلونى الفيلسوف الرواقى الذى يقول إن الفيلسوف الرواقى هو الخطيب الجيد والسياسى الناجح لكن فيلوديموس يؤكد أن الفلسفة لاتصنع الخطيب الجيد أو السياسى الناجح . كما يؤكد أيضا أن الأخلاق الذميمة لاتمنع ممارسة الفن لأن الكلمة تكون جيدة فى الجملة التى يقوم الخطيب بتركيبها بطريقة غامضة حيث يمكن استخدامها بمعنى فنى أو معنى أخلاقى . إن فيلوديموس هنا يعارض وجهة النظر الشيشرونية التى ورثها عن إيسوكراتيس وهى أن التدريب على الخطابة يصنع الأخلاق الحميدة، وهو أيضا المفهوم التقليدى للخطيب والذى كان أول من عبر عنه كاتو حيث قال Vir bonus dicendi peritus والذى سوف يدافع عنه الناقد المعروف كوينتيليانوس بعد قرن ونصف قرن . يسخر فيلوديموس من الإدعاء القائل إن دارس الخطابة يكون أحسن خُلُقاً من معاصريه ويتمادى فى السخرية قائلاً إن ذلك القول عديم المعنى كقول إن المؤلف الموسيقى يصبح موسيقيا ناجحاً عن طريق دراسة الخطابة . وأهم من ذلك هو مناقشته أيضا فى الكتابين الأول والثانى من مقال الخطابة . يعنى فيلوديموس بالسوفسطائى معلم الخطابة المحترف ، وينكر أن الخطابة السياسية فن أو كما يقول « أن فن الاقناع لايلَقّن » . إن السياسة تتناول مناسبات معينة وهى منهج تجريبى محصن . إن معلمى الخطابة يدعون أنهم يعلمون الخطابة السياسية والدفاعية لكنهم لايفعلون ذلك على الإطلاق . إن ما يعلمونه هو فن الخطابة الاستعراضية أى فن كتابة وتأليف أحاديث التباهى الرخيص والتفاخر المبتذل بمعنى أنهم يعلمون فن الأسلوب . إن الخبرة الخطابية قد تصنع من المرء متحدثاً أكثر براعة حتى أمام الناس لكن ذلك مجرد عامل مساعد مثلما يحاول السياسى أن يؤثر على مستمعيه عن طريق دراسة الشعر أو الفلسفة ، والفلسفة والشعر ليس خطابة سياسية ولاهما أيضا خطابة سوفسطائية . هكذا يفرق فيلوديموس بين مايسميه خطابة سوفسطائية وخطابة سياسية وخطابة دفاعية .

يتناول الجزء الأول من الكتاب الرابع من مقال الخطابة الأسلوب ، لكن للأسف هذا الجزء مهلهل وكتابته ناقصة أو غير واضحة (٢١). مع ذلك يمكن أن نستخلص منه بعض المعلومات الجديرة بالمعرفة . يرى فيلوديموس أن هناك طريقة طبيعية جميلة للتعبير عن الأشياء وهى استخدام الأسماء الشائعة أو المناسبة. إنها طريقة الفيلسوف وليست طريقة الخطيب أو السوفسطائى . يعنى ذلك أن فيلوديموس يعتبر الأسلوب البسيط أفضل الأساليب فى النثر أيضا دون البحث عن أساليب أخرى مثل أسلوب إيسوكراتيس أو أسلوب ثوكوديديس . ثم إنه يمدح النحويين والفلاسفة الذين لايقعون فى هذه التقنيات الخطابية . بعد هذه الملاحظات العامة يتناول فيلوديموس الأسلوب بالتفصيل وبمنهج الناقد المتخصص. لكن النص هنا غير واضح (٢٢).

هوراتيوس

يمثل هوراتيوس بداية جديدة فى طريق النقد الأدبى . إن مافعله شيشرون فى مجال الخطابة فعله هوراتيوس فى مجال الشعر (٢٣). لقد أعاد هوراتيوس إلى أذهان الناس نماذج الفن الكلاسيكى حيث وجه خطواتهم نحو التقاليد القديمة للشعر إنه يعتبر من أعظم الشعراء الذين أثروا تأثيراً واضحاً فى تطور أفكار النقاد الرومان، وحقق نتائج باهرة فى هذا الشأن بقيت خالدة فى الأجيال التالية حتى وضعه دارسو الأدب والنقد فى عصر النهضة الأوربية جنبا الى جنب مع أرسطو فى مجال النقد الأدبى . لقد أهّله ماتلقاه فى مقتبل حياته من تعليم ليحمل مشعل النقد ويتقدم المسيرة الأدبية أثناء العصر الأوغسطى .

أحب كوينتوس هوراتيوس فلاكوس Quintus Horatius Flaccus ڤيرجيليوس وأعجب به أيما إعجاب (٢٤). لكنه اختلف عنه فى صفاته الشخصية . لم يكن طموحاً فى تقلد المناصب العامة ، درس الفلسفة وتعرف على العقائد الدينية التى كانت سائدة فى عصره . كان رجل أدب قبل كل شىء ، وكان جلّ اهتمامه موجها نحو تطوير الشعر اللاتينى . تلقى تعليمه أثناء طفولته وصباه المبكر فى روما على يد المعلم المعروف أوربيليوس بوبيلوس Orbilius pupilus الذى

(٢١) Grube, Op. Cit., pp. 200 sqq.

(٢٢) Ibid., 204 sqq.

(٢٣) Atkins, Op. Cit., vol. II, p. 57.

(٢٤) Horace, Carm., i, 3, 8; Sat., i, 5, 40 - 42; 10, 44 - 45.

علمه دروساً فى الشعر اللاتينى القديم بدْءاً بأشعار ليڤيوس أندرونيكوس مع تعريفه بالنماذج الاغريقية . ولد هوراتيوس فى اليوم الثامن من شهر ديسمبر عام ٦٥ق.م. من أبوين فى مستوى متوسط من الناحية الاجتماعية والاقتصادية . كان والده يعمل فى جباية الضرائب Coactor ثم اعتزل وظيفته وعاش على مدخراته معتمداً على نتاج مزرعة صغيرة استطاع أن يمتلكها فى فينوسيا Venusia الواقعة على حدود لوكانيا Lucania وأبوليا Apulia (٢٥). نزح هوراتيوس فى سن مبكرة إلى أثينا ليتعلم الفلسفة . أثناء وجوده فى أثينا حدث حادث هام فى تاريخ روما ، وهو اغتيال يوليوس قيصر . عندما كان بروتوس فى طريقه إلى مقدونيا قابل هوراتيوس وعرض عليه منصباً هاماً فى الجيش الرومانى فقبله على الفور واشترك فى الصراع الذى نشأ بين بروتوس وفريق يوليوس قيصر ، وكانت النتيجة هزيمة الجانب الذى انضم إليه هوراتيوس هزيمة منكرة فى معركة فيليبى Philippi . بعد أنتصار أوكتافيوس صودرت أملاك هوراتيوس فى روما ، لكن سمح له بالعودة إليها بعد ذلك حيث تولى وظيفة كتابية فى دائرة الخزانة الرومانية . بعد فترة ليست طويلة قدمه صديقاه ڤرجيليوس وڤاروس إلى مايكيناس ، الذى كان من أقوى الشخصيات العامة المشجعة للفنون والآداب فى روما . سرعان ما أصبح هوراتيوس من أقرب أصدقاء مايكيناس وأغدق الأخير عليه الكثير من نعمه وعطاياه ، ومن بين ذلك ضيعة ضخمة واقعة بالقرب من تيڤولى Tivoli . بالرغم من أن الامبراطور أوغسطس كان يقدر هوراتيوس إلا أن شاعرنا لم يكن قريباً منه كل القرب لعدة سنوات . لكنه بعد ذلك نال صداقته وحصل على إعجابه فوجّه إليه عدداً من أروع قصائده . ومات هوراتيوس فى عام ٨ق. م. بعد بضع سنوات من وفاة مولاه وصديقه مايكيناس (٢٦).

أعماله النقدية :

نشر هوراتيوس ديوانه الأول بعنوان هجائيات Saturae عام ٣٠ق.م. بعد أن دخل تحت رعاية مولاه مايكيناس بسنوات قليلة . يحتوى هذا الديوان على قصيدتين فقط - الرابعة والعاشرة من الكتاب الأول - لهما علاقة بالدراسات الأدبية حيث يدافع عن فن الهجاء ويناقش مقوماته وصفاته . فيما بين عامى ٣٠ق.م. و ٢٣ق.م. كرّس هوراتيوس حياته لنظم الأشعار الغنائية . ظهرت الكتب

Rose, Op. Cit., p. 266(٢٥)

Dorsch, Classical Literary Criticism, p. 20.(٢٦)

الثلاثة الاولى من ديوان الأناشيد Odes فى عام ٢٣ق.م. بعد ثلاث سنوات تقريباً يعبر هوراتيوس -فى الكتاب الأول من ديوان الرسائل epistolae - عن رفضه لمواصلة نظم الأشعار الغنائية شارحاً أسباب ذلك فى رسالة بعث بها إلى مولاه مايكيناس (٢٧)، ومعبراً عن غضبه للاستقبال الفاتر الذى استقبل به ديوان الأناشيد (٢٨). ثم تلى ذلك فى الصدور الكتاب الثانى من ديوان الرسائل والذى يحتوى على ثلاث رسائل إلى أوغسطس وفلوروس وبيسو . يكتنف الغموض تحديد تاريخ صدور هذين الكتابين الأخيرين . تتكون الرسالة الثالثة وهى الرسالة الشهيرة إلى آل بيسومن ٤٧٦ بيتا ولها علاقة مباشرة بالنقد الأدبى . يبدو أن كلاً من الرسالتين الموجهتين إلى فلوروس وبيسو يرجع تاريخهما إلى الفترة التى قرر هوراتيوس ألا ينظم أثناءها أشعاراً غنائية والتى عاد بعدها إلى نظم قصيدة النشيد الحولى Carmen Saeculare فى عام ١٧ق.م. والكتاب الرابع من ديوان الأناشيد الذى نشر فى عام ١٤ق.م. (٢٩). ومن المحتمل أن يكون هوراتيوس قد نظم رسالة إلى بيسو بين عامى ١٢ق.م. و٨ق.م.

الهجائيات :

تبدأ القصيدة الرابعة من الكتاب الأول من ديوان هجائيات بالدفاع عن فن الهجاء دون استخدام كلمة Satura ودعاء إلى الهجاء الرومانى المعروف لوكيليوس Lucilius . لم يتردد شعراء الكوميديا الاغريقية القديمة فى أن يسخروا من أى شخص يستحق السخرية والإهانة ، ولقد اتبع لوكيليوس منهج هؤلاء الشعراء فى كل شىء ماعدا وزن الشعر (٣٠). لقد كان لوكيليوس ظريفا صادقاً فى حكمة جريئا فى هجومه ، لكنه كان فى نفس الوقت متسرعاً فى الكتابة غزير الانتاج ، مجراه ملىء بالوحل ذاخر بالاطناب . لقد كان كسولاً لايبذل أى جهد من أجل الكتابة السليمة . إن هذا الهجوم القاسي المرير غير المتواضع على لوكيليوس لابد أن يصيب القارىء بصدمة مفاجئة ، ولعل ذلك هو ماقصده هوراتيوس (٣١). وبدلاً من أن يواصل هوراتيوس نقده للوكيليوس فإنه يواصل هجومه على أحد الشعراء المعاصرين ويتهمه بالإهمال والإطناب ورفض الناس لسماع أشعاره لأنهم يكرهون.

---

(٢٧) Horace, Eps. to Mycenas, II, 1.

(٢٨) Ibid., II, 19.

(٢٩) Grube, Op. Cit., pp. 231 sqq.

(٣٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 58 sqq.

(٣١) Hendrickson, Horace Serm., I, 4, pp. 121 sqq.

الشاعر الذى يشبه المجنون الذى دأب على إيذاء الصديق والعدو على حد سواء . ويواصل هوراتيوس فيقول عن نفسه إنه لايدعى أنه شاعر لكن قصائده لاتعدو أن تكون مجرد أحاديث وأنه ترك نظم الشعر لهؤلاء الذين يتمتعون بقدر أكبر من الإلهام المقدس (٣٢). ثم يتساءل إن كانت الكوميديا نفسها يمكن أن تسمى شعراً إذ أنها مجرد لغة يومية دارجة مصوغة فى هيئة شعر . يصدق هذا الكلام - يواصل هوراتيوس - على أعمال لوكيليوس وجماعته ، لكن الشعر العظيم يظل عظيماً حتى إذا كان الوزن مكسوراً مثل أشعار إيفوس (٣٣).

لم يكن هوراتيوس مخطئاً فى إدعائه بأنه ليس شاعراً فيما يتعلق بهجائياته ورسائله الأدبية . إنها ليست شعراً بنفس المعنى الذى نطلقه مثلاً على التراجيديا والملحمة (٣٤). ثم يواصل هوراتيوس هجومه على الهجائين الذين يتصيدون أخطاء البشر ويقارن بينهم وبين قصائد ديوانه فى الهجاء . ثم يعود مرة أخرى إلى الهجوم على لوكيليوس . لكن يبدو أن هجوم هوراتيوس على لوكيليوس قد أثار غضب أفراد بعض الدوائر الأدبية فى روما . لذلك فإنه يعود إلى نفس الموضوع مرة أخرى فى القصيدة العاشرة حيث يتحدث بقدر أكبر من الصراحة والثقة فى النفس سواء فى نقده أو فى التعبير عن نظريته ، لكنه فى نفس الوقت يؤكد اعترافه الشديد بعظمة سابقيه كما يؤكد أيضا أنه كان دائماً يفعل ذلك . إنه يرى أن مجرد إثاره الضحك أو السخرية لايكفى بالرغم مماله من محاسن،يجب أن يكون الهجاء موجزاً حتى تنساب عباراته فى سهولة وحتى لاتصبح كلماته عبئاً ثقيلاً على آذان المستمعين . بالرغم من أن نغمة الحديث قد تتصف أحيانا بالظرف والخفة إلا أنها يجب أن تكون فى بعض اللحظات متصفة بالجدية كما يجب أن يقوم الهجّاء بدور الشاعر أو الخطيب . يجب عليه أيضا أن يكون مهذباً وأن يحدّ من عنفه عن قصد. إن السخرية فى الموضوعات الهامة أقوى وأشد سلاحاً من التهور البذىء(٣٥). ثم يدافع هوراتيوس عن نفسه ضد من يتهمه بعدم إتباع أسلوب لوكيليوس فى المزج بين الكلمات اللاتينية والاغريقية ، ويرد على مهاجميه بأن ذلك قد يكون مناسباً فى ساحات القضاء وليس فى نظم الشعر . ثم يواصل فيقول إنه قد ترك مجال الأنواع الراقية من الشعر إلى الشعراء الآخرين . ترك مجال الكوميديا إلى

(٣٢) Rudd, The Poet's Defence i and ii, pp. 142 sqq.

(٣٣) Brink, Horace On Poetry, pp. 25 sqq.

(٣٤) Fraenkle, Horace, pp. 30 sqq.

(٣٥) Horacc, Sat., X, 7.

فوندانيوس Fundanius والتراجيديا الى پولليو Pollio والملحمة إلى ڤاريوس Varius والأشعار الرعوية إلى ڤيرجيليوس . إنه لايجرؤ على منافسة لوكيليوس على عرش الهجاء لكنه مازال مصراً على أن الشاعر القديم كان مجراه مليئاً بالوحل زاخراً بالإطناب . ثم يعرب عن إعجابه بمجموعة من الكتاب من بينهم ڤاريوس ومايكيناس وڤيرجيليوس وپولليو وميسالا وغيرهم ، وكراهيته لمجموعة أخرى من بينهم هرموجينيس تيجيليوس Hermogenes Tigellius وپانيوس Pannius وديمتريوس Demetrius .

الهجائية الأولى من الكتاب الثانى دفاع ساخر عن الهجاء وعن عدم نظم أشعار سامية لتخليد منجزات أوغسطس . يعترف هوراتيوس أنه يستشير الأوائل وأنه يحترم رجلى القانون تريباتيوس Tribatius وتستا Testa بشأن موقفه الصعب. يقول البعض – هكذا يقول هوراتيوس – إن هجاءه لاذع وضد القانون ، ويقول آخرون إنه مجرد شاعر ضعيف وأشعاره غير ذات قيمة (٣٦). ينصحه الرجل العجوز أن يتوقف عن الكتابة وأن يعوم فى نهر التيبر ثلاث مرات كل يوم. ثم ينوى نظم أشعار عن انتصارات أوغسطس ، لكن هوراتيوس يقول إنه لايملك الموهبة التى تؤهله لذلك . هكذا نلاحظ أن هوراتيوس لايعبأ بهجوم النقادولا يخضع لأى إغراء لنظم أشعار فى مديح الامبراطور أوغسطس .

الرســــائل :

صدر الكتاب الأول من ديوان الرسائل فى عام ٢٠ق.م. حيث يوجه هوراتيوس الرسالة الأولى إلى مولاه مايكيناس . يعلن هوراتيوس فى هذه الرسالة أنه قد أصبح متقدماً فى السن مما لايسمح له بنظم شعر حقيقى ، لذا يوجه اهتمامه فى هذه الفترة إلى موضوعات فلسفية . لكن الرسالة التاسعة عشرة تشير إلى غير ذلك ، إذ أنها قصيدة هجاء وان كان لايذكر فيها أسماء معينة لكنه يحتج بشدة على استقبال النقاد الفاتر لكتبه الثلاثة من ديوان الأناشيد Odes ويفخر بأنه أول من أدخل الوزن الإيامبى الأرخيلوخى (نسبة الى أرخيلوخوس) والوزن الألكايى (نسبة إلى ألكايوس) ويشكومن أن أشعاره تنال المديح من أشخاص كثيرين فى المجالات الخاصة بينما ينتقدها النقاد بشدة فى المجالات العامة . يعزو هوراتيوس ذلك إلى أنه لايلجأ إلى الاحتفالات العامة ، إنه لايشترى رضاء الناس بوجبة غداء أو عشاء أو هدايا من الملابس البالية ، إنه لايتجول هنا وهناك لكى يحوز على

(٣٦) Brink, Op. Cit., pp. 159 sqq.

رضاء قبائل النحويين ولايلقى أشعاره على الملأ . إن هؤلاء النقاد يقولون إنه يحتفظ بأشعاره كى يلقيها أمام الامبراطور وحده . لكنه يتردد فى التعبير عن احتقاره لهؤلاء النقاد خوفاً من التصفية الجسدية . لذلك فإنه يوافقهم على رأيهم لأنه لايستطيع أن يتصدى لعداواتهم الشرسة . لنا هنا أن نتساءل من هم هؤلاء الأعداء الذين يتحدث عنهم هوراتيوس ؟ ربما هم نفس الأشخاص الذين ذكرهم فى الهجائية العاشرة .

رسالة إلى فلوروس :

فى رسالة إلى فلوروس Epistola ad Florum يعتذر هوراتيوس مرة أخرى عن مواصلة نظم الشعر . إنه لايستطيع أن ينظم أناشيد أخرى (٣٧). عندما كان صغيراً وفقيراً كان مضطراً لنظم الشعر ، لكنه الآن غير ذلك . إن أشخاصاً مختلفين يطلبون منه نظم أنواع مختلفة من الشعر ، لكن كيف يستطيع أن يكتب وسط ضوضاء روما وحركتها الصاخبة . لم تعد تجذبه المجتمعات التى يتبادل فيها الناس المديح والاعجاب ، بالإضافة إلى أن نظم الشعر عمل شاق . ثم يتحول هوراتيوس فجأة إلى مناقشة جادة حيث يتحدث عن مجهود الشاعر والدور الذى عليه أن يقوم به من أجل إثراء اللغة وهو موضوع سوف يعود إليه مرة أخرى فى رسالته الى بيسو . على الشاعر أن يكون ناقداً أميناً لنفسه وأن يحكم على مدى تناسب عباراته كما يفعل الأعضاء المراقبون داخل السناتو . عليه ألا يتردد فى استبعاد الكلمات التى ينقصها الجمال والوقار حتى إذا كان معترفاً بها فى اللغة وصعب التخلص منها (٣٨). عليه أن يستعيد الألفاظ الجميلة التى كان يستخدمها كبار الكتاب القدامى والتى أصبحت مهجورة وغير مستخدمة . يجب أن تنطلق لغة الشاعر- مثلما ينطلق مجرى مائى صاف مندفع-لكى تصحح اللغة اللاتينية . عليه أن يهذب الألفاظ المزخرفة أكثرمن اللازم ، يخفف من حدة الألفاظ الخشنة ، ويتخلص من الألفاظ التى تنقصها القوة . قد يبدو كل ذلك سهلاً ، لكنه عمل شاق بالنسبة للشاعر . ثم يعود هوراتيوس مرة أخرى إلى الاعتذار عن كتابة الشعر معلناً أنه يترك ذلك للشعراء الشبان ويتجه هو نحو فلسفة الشعر (٣٩).

---

(٣٧) Horace, Eps. to florus, II, 2 sqq.

(٣٨) Ibid., II, 19.

(٣٩) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 62 sqq.

لاحظنا دفاع هوراتيوس عن الهجاء كنوع من الأنواع الأدبية وتطويره في نفس الوقت لذلك النوع الأدبي إلى شيء أكثر تهذيباً وأقل تجريحاً وتسامحاً للسماحة من هنا تطور نوع آخر من الأنواع الأدبية – وهو نوع كتابة الرسائل – الذي يشبهه في الشكل ويختلف عنه في المضمون ، والغرض منه هو التعبير عن الأفكار العامة عن الحياة . كما لاحظنا أن هوراتيوس يفرق بين الشعر الخالص والأحاديث Sermones التي تشمل الهجاء والرسائل ، وأن التراجيديا والملحمة تمثلان ذلك النوع الخالص من الشعر . كما لاحظنا أيضا أن الشاعر مسئول عن صحة اللغة وحياتها ومن خلال ذلك مسئول أيضا عن أفراد المجتمع . ويعني ذلك أن الشعراء – في رأي هوراتيوس – مسئولون عن المجتمع . كما لاحظنا أيضا أن هوراتيوس لايعتبر لوكيليوس مبتكر فن الهجاء بل إنه أول من أدخله في اللغة اللاتينية بينما ينسب هوراتيوس لنفسه أصالة ذلك الذي لامست خدامه الوزن الأرخيلوخي والوزن الألكايي في ديوان الأناشيد . فإذا كان الأمر كذلك ، فأي نوع من الأنواع الأدبية يعتبر هوراتيوس ديوان الاناشيد . إنه لايجيب إجابة مباشرة عن هذا التساؤل ، لكن قوله بعد عام ٢٣ ق.م. أنه توقف عن نظم الشعر واكتفى بنظم الرسائل قد يعني أن ديوان الأناشيد يدخل ضمن في الشعر . إن هجر هذه الاناشيد والزخرفة الفنية الدقيقة تتفق مع خصائص الشعر السكندري ، لكنه يتخذ الشعراء الغنائيين الكلاسيكيين الأوائل نماذج له ويعتبرهم أجداداً لقصائده .

رسالة إلى أوغسطس :

من أهم نتائج الصداقة بين هوراتيوس والامبراطور أوغسطس ظهور الرسالة الشهيرة التي نظمها هوراتيوس بعنوان رسالة إلى أوغسطس Epistola ad Augusturn . إنها الرسالة الأولى في الكتاب الثاني من ديوان الرسائل . بعد تقديم بعض عبارات المديح والثناء يبدأ هوراتيوس بالهجوم على من يعبرون عن إعجابهم الشديد بالقدماء وعدم إعجابهم بالأدباء المعاصرين . ثم يتبع هوراتيوس هذا الهجوم بمقارنة بين الأصول الإغريقية والشعر الروماني بنفس الأسلوب الذي يتبعه فيما بعد في رسالته إلى بيسو ، ثم يتبعه بعرض تاريخ لأهم معالم تاريخ الشعر الروماني . وابتداء من البيت رقم ١٧٧ يتعرض هوراتيوس إلى جمهور المسرح المعاصر ويصفهم بأنهم يفضلون مجرد المناظر المسرحية الجيدة على المسرحيات ذات المضمون الجيد والتمثيل المتقن . وفي النهاية يمتدح ذوق الامبراطور أوغسطس الراقي ويطلب منه الاهتمام بالأنواع الأخرى من الشعر غير

الدرامى وتشجيعها . تعبر هذه الرسالة عن وجهة نظر مستقلة لهوراتيوس عن الشعر (٤٠). فمن الناحية النقدية فإن هذه الرسالة هامة بالنسبة لتعرضها لتاريخ الشعر الرومانى ومراحل تطوره ، كما أنها هامة أيضا من ناحية قانون النقد ، إذ أنها تنادى بالحكم على الشعر أو الأدب بناء على مايحتويه من محاسن وليس طبقا لأصالته وقدمه (٤١). كما أنها توضح أن الظروف التى واكبت نشأة الأدب الرومانى تؤكد أنه لن يستطيع أن يحقق إنجازات ملحوظة إلا بعد مراحل كثيرة من التطور التى قد تستغرق فترة طويلة من الزمن . كما أنها تشير أيضا إلى أن بعض الشعراء مثل ڤيرجيليوس وڤاريوس يسيرون على الدرب الصحيح نحو انتاج أدب خالد (٤٢).

فــن الشــعــر :

نظم هوراتيوس عدداً ضخماً من الرسائل الموجهة إلى شخصيات متباينة فى المجتمع الرومانى . بعض هذه الرسائل له أهمية بالغة فى مجال النقد الأدبى . تناولنا فيما سبق رسالتين إلى فلوروس وإلى أوغسطس ثم يأتى الدور الآن لنلتقى برسالة ثالثة أهم وأقيم من باقى الرسائل التى وصلتنا من أعمال هوراتيوس فى مجال النقد الأدبى . تحمل هذه الرسالة عنوان رسالة إلى آل بيسو Epistola Ad Pisos وهى نفس الرسالة التى أشار إليها الناقد الرومانى كوينتيليانوس بعد مائة عام تقريباً من تاريخ نظمها بعنوان فن الشعر Ars Poetica (٤٣) وهو العنوان الذى أصبحت تعرف به هذه الرسالة منذ ذلك العهد حتى الآن . أثار تاريخ نظم هذه الرسالة مناقشات عديدة ، لكن يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين الدارسين على أن هوراتيوس قد نظمها قرب نهاية عمره الأدبى ، أى بين عامى ١٢ و ٨ق.م. فإذا كان هذا التاريخ صحيحا فإن الأب بيسو Piso Pater الذى يخاطبه هوراتيوس فى هذه الرسالة ربما يكون لوكيوس كالبورنيوس بيسو Lucius Calpurnius Piso الذى ولد فى عام ٥٠ أو ٤٩ق.م. تقريبا والذى كان يشغل منصب قنصل فى عام ١٥ق.م. وبالتالى فإن الشبان iuvenes الذين يخاطبهم هوراتيوس فى هذه الرسالة هم أبناء بيسو الذين كانوا يتجهون نحو نظم الشعر كما يظهر من نص الرسالة .

---

(٤٠) Dorsch, Op. Cit., pp. 20 - 21.

(٤١) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 64 sqq.

(٤٢) Grube, Op. Cit., pp. 253 - 255.

(٤٣) Quintilian, 8, 3, 60.

والرأى السائد هو أن عـدد هؤلاء الأبناء هم اثنان فـقط . واضح أن هذه الرسالة موجهة بالدرجة الأولى إلى الابن الأكبر الذى يبدو أن لديه فكرة عامة عن الشعر، وينوى أن يدخل ميدان النظم . أما الأب فـهو شخص مستعد لسماع النصيحة ، بينما الابن الأصغر هو العضو الثالث من أعضاء عائلة بيسو وهو أقل من الاثنين لكن لديه بعض القدرات فى مجال الشعر . وبما أن الرسالة توجه الاهتمام الأكبر نحو الشـــعر الدرامى فمن الأرجح أن الابن الأكبر كـان مـهتـماً بهـذا النوع من الشعر (٤٤).

العنوان الذى أطلقه كوينتيليانوس على رسالة هوراتيوس عنوان مضلل إذ أن لفظ ars اللاتينى والذى يقـابله لفظ Τέχνη الاغـريقى كـان يطلق على الكتب المدرسية لتعليم الخطابة . لذلك فإننا نتوقع أن نجد فيه دراسة للبناء المنطقى الذى هو بعيد كل البعد عن شكل الرسالة عند هوراتيوس . إن هذه الرسالة ليست مناقشة كاملة لفن الشعر بل هى مجرد عدد من الملاحظات العامة مع التركيز على الدراما والملحمة . فالشعر الإليجى والأشعار الغنائية تأتى إشارات عابرة عنها ولايتم مناقشتـها . لم يقل هوراتيوس شيئـا عن أنماط الشعر التى كان يتقنها . لماذا لم يناقش هوراتيوس الشعر الغنائى ؟ سؤال لم يجب عنه هـوراتيوس . هل السبب هو التأثير الأرسطى (٤٥). هل كـراهية هـوراتيوس لكاليمـاخوس الـذى كان ضـد نظم التراجيديا والملحمة هو الذى جعله يتـخذ موقفاً معاكساً ؟ هل يتـبع هوراتيوس مـصدراً سابقـاً آخر ؟ أو أن السـبب هو ببسـاطة أننا أمـام رسالة إلى شـخص أو أشـخاص مـهـتمين بالتـراجـيديا والملـحمة ؟ فإذا كـان ذلك هو السبب فـإن ذلك الشـخص أو هؤلاء الأشـخاص لابد أنهم كـانوا مـهـتمين بالمسرحيـة الساتورية التى يخصص هوراتيوس لمناقشتها جزءاً كبيراً من الرسالة .

إن تأثير أرسطو على هوراتيوس واضح فى هذه الرسالة . سبق أن أشرنا أن ثيوفراستوس قد أورث محتويات مكتبته - ومن بينها أعمال أرسطو - إلى نيليوس Neleus وإن تلك الكتب ظلت مـهملة فى مـدينة سكبسـيس Skepsisحتى وصلت إلى أبيليكون Apellikon ومنه وصلت إلى روما فى عصر سولا Sulla ثم نشرت هناك بواسطة تيـرانو Tyranno وأنـدرونيكوس (٤٦). إنهـا القصة المعروفـة التى

(٤٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, 66 sqq.

(٤٥) Grube, Op. Cit., pp. 238 sqq.

(٤٦) أنظر ص ١٢٣ أعلاه .

يرويها سترابون (٤٧). على أية حال لقد ظهرت فجأة نصوص أرسطو فى روما أثناء ذلك العصر وكانت نسخة أندرونيكوس قد أصبحت النسخة المعتمدة فى رأى المعلقين (٤٨). ظهرت هذه النسخة أثناء منتصف القرن الأول قبل الميلاد تقريباً . لابد أن هوراتيوس كان حريصاً على قراءتها والاطلاع على بعض أعمال أرسطو (٤٩). هناك كثير من النقاط التى لها علاقة بمقال فن الشعر الأرسطى لكنها علاقات سطحية لاتذكر القارىء بالنظريات الرئيسية مثل فكرة التطهير أو الخطأ التراجيدى أو التعرف ، لذلك قد يبدو أن هوراتيوس لم يقرأ النص الأرسطى لفن الشعر كما يبدو نفس الشىء بالنسبة لمقال الخطابة الأرسطى . لكن ذلك لايمنع أن تكون آراء أرسطو قد وصلت إلى هوراتيوس عن طريق مصدر أو مصادر وسيطة مثل نيوبتوليموس .

يمكن القول بوجه عام أن ما قد فعله شيشرون بالنسبة للنثر فعله أيضا هوراتيوس بالنسبة للشعر . كلاهما قدم إلى معاصريه الرومان نظريات ونصائح إغريقية عامة فى لغة لاتينية (٥٠). إن ذلك سلوكا طبيعيا بالنسبة لهوراتيوس طالما أنه كان يؤمن إيماناً راسخاً أن على الشعراء الرومان أن يتخذوا الشعراء الاغريق الكلاسيكيين نماذج لهم . على ذلك فإننا يجب ألا نتوقع وجود أفكار أصيلة فى رسالة فن الشعر لهوراتيوس ، إذ أنه يناقش فناً لم يمارسه . كما يجب أن نتوقع أن كل ماجاء فى هذه الرسالة قد قيل من قبل باللغة الأغريقية فى أكثر من مصدر . لا يعنى ذلك أن كل الأفكار التى أوردها هوراتيوس ليست أفكاره إذ أن الكاتب أحيانا قد يصل إلى فكرة ويقتنع بها تماماً ويعتبرها خاصة به بالرغم من أنها تكون قد وردت قبله فى مصدر آخر . لعل ذلك يعنى أيضا أن هوراتيوس – شأنه فى ذلك شأن شيشرون – لم يكن يعتمد على مصدر واحد لأفكاره وأنه كان يختار مايناسبه ويترك مالا يناسبه . فعلى سبيل المثال لم يناقش هوراتيوس فى أعماله الاستعارة التى كانت منذ عهد أرسطو جزءاً هاماً فى أية مناقشة تدور حول اختيار الكلمات . مجمل القول هو أن عدداً من النظريات النقدية والتراكيب الأدبية كانت منتشرة فى الأوساط الثقافية وكانت ملكاً للجميع . يبدو عند قراءة رسالة فن الشعر

---

(٤٧) Strabo, 13, 1,54 (608 -9); Plutarch, Sulla, 26.

(٤٨) Moraux, Les Listes Anciennes des Ouvrage d' Aristote, pp. 1-6; pp. 311 - 321.

(٤٩) Düring, Aristotle In The Ancient Liberary Tradition, p. 382; p. 393.

(٥٠) Fiske, Cicero's De Oratore and Harace's Ars poetica, pp. 50 sqq.

عدم وجود خطة عامة لتناول الموضوع . ينتقل هوراتيوس من نقطة إلى أخرى دون التمهيد لذلك الانتقال ثم يعودإلى النقطة الأولى دون إبداء الأسباب (٥١). لكننا نرى عكس ذلك فى أعماله الأخرى مثل ديوان هجائيات وديوان أناشيد وأيضا فى الرسائل الأخرى حيث نجد أن لكل قصيدة خطة متقنة . لقد حاول أغلب الدارسين شرح خطة رسالة فن الشعر أو الوصول إلى أسباب عدم وجودها (٥٢). هنا يبرز قول المعلق بورفوريو Porphyrio الذى عاش فى القرن الثالث الميلادى حيث يقول إن هوراتيوس ، جمع أفكار نيوبتوليموس من باريوم - ليس كلها بل أهمها فقط - بالاضافة إلى ذلك فمن المرجح أن هوراتيوس كان على معرفة بتراكيب تعليم الخطابة والتى يمكن تطبيقها أيضا على الشعر وأن مثل هذه التراكيب كانت ترد فى ذهنه أثناء الكتابة . هذا بالاضافة أيضا إلى أن أرسطو نفسه فى مقاله فن الشعر كان يحيل القارىء إلى مقال الخطابة عندما يريد أن يعبر عن بعض أفكار تصلح لكل من النثر والشعر . يمكن أن نضيف أيضا أن عدداً ضخماً من الأفكار التى يوردها هوراتيوس فى رسالته فن الشعر تنطبق أيضا على النثر . إن طبيعة الشعر والخيال الشعرى والعناصر الأخرى التى تميز الشعر عن النثر لايناقشها هوراتيوس كما لم يناقشها أرسطو أيضا . فلقد كان الشعر - فى رأى القدماء- إلى حد كبير نوعاً من أنواع الأدب ، فلم يخطر على بال هوراتيوس أو أرسطو أن من الممكن صياغة تراجيديا نثراً (٥٣).

تناول هوراتيوس فى رسالة فن الشعر مجموعة من الموضوعات المختلفة . الموضوع الأول هو حق الشاعر فى استعمال كلمات جديدة عندما تكون هناك حاجة ملحة إليها (٥٤) وهو نفس الحق الذى كان مسموحاً به لكايكيليوس وبلاوتوس ومعاصريْهما والذى لم يكن ينكره ڤاريوس وڤيرجيليوس . يقول هوراتيوس إن الغابات تسقط أوراقها الجافة فى كل عام ثم تظهر أوراق نضرة خضراء ، كذلك الكلمات تشيخ وتموت وتولد بدلاً منها كلمات شابة فتية (٥٥). أما الموضوع الثانى فهو ضرورة التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة (٥٦)، فأسلوب التراجيديا يختلف

---

(٥١) قارن : Atkins, Op. Cit., Vol II, pp. 70 sqq. حيث يرى عكس ذلك.

(٥٢) Nettleship, Essays on Roman Literature, pp. 174 sqq.

(٥٣) Grube, Op. Cit., pp. 340 sqq.

(٥٤) Horace, Ars Poet., 49 - 71.

(٥٥) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 80 sqq.

(٥٦) Horace, Op. Cit., 99 - 113.

عن أسلوب الكوميديا . كما أن الممثل عليه أن يشعر بالمشاعر والأحاسيس التى يريد أن ينقلها إلى المشاهد . إن هذه الفكرة وجدت طريقها من قبل إلى أرسطو ثم إلى شيشرون . موضوع آخر يناقشه هوراتيوس فى رسالته هو أن الشخصيات المسرحية يجب أن تكون مطابقة للواقع (٥٧). وهو مايتفق مع النظرية الأفلاطونية - الأرسطية التى ترى أن الفن محاكاة للواقع . ثم يناقش هوراتيوس موضوعاً آخر يتعلق بأسلوب النقد والناقد فيناقش عيوب ونقائص الشعراء الرومان الأوائل والتى لم يكلّ هوراتيوس من كثرة الإشارة إليها ، ثم عن الإهمال والطبيعة البدائية لأشعار أكيوس Accius وإنيوس Ennius ونقص النقد عند الشعراء الرومان (٥٨)، وضرورة دراسة النماذج الاغريقية لتفادى ذلك النقص (٥٩)، ثم يذكر هوراتيوس مثالاً للإهمال . ويختتم الموضوع قائلاً إن جيلاً يتميز فكرياً يكون فى حاجة إلى النقد الصريح (٦٠). يرى هوراتيوس أن عدم قدرة الشعراء الرومان على تحمل عناء التصحيح قد حرم منطقة لاتيوم من عظمتها (٦١) .لذلك فإنه ينصح شباب الرومان - فى شخص بيسو الأصغر - أن يراجعوا أعمالهم مرة بعد أخرى وأن يدققوا فى تفاصيلها . إن هذه النصيحة تتعارض مع ماجاء عند ديموقريطس عندما ادّعى أن ليس هناك شعراء عاقلون فوق جبل هيليكون بمعنى أن الشعر موهبة طبيعية ليست فى حاجة إلى مراجعة أو تصحيح أو تنقيح أو تهذيب .

يواصل هوراتيوس حديثه فى رسالة فن الشعر فيقارن بين الاغريق الذين يمتازون بالموهبة الطبيعية والمهارة الفنية فى نفس الوقت والرومان الذين يتعلمون فى المدارس منذ نعومة أظفارهم كيف يعبدون المال ويتفوقون فى الحساب على حساب نظم الشعر الجيد (٦٢). ثم يتحدث عن أخطاء الشعراء التى يمكن التغاضى عنها والأخطاء التى لاتغتفر ، ومن ثمّ يعود هوراتيوس مرة أخرى لضرورة التدريب والتصحيح (٦٣). ثم يتحدث عن النقد مرة أخرى ويصور الفرق بين الناقد المحايد وفوائده والناقد المتحيّز وأضراره كما يتحدث عن طبيعة النقد (٦٤). ثم

(٥٧) Ibid., 155 - 178; 310 - 318.

(٥٨) Ibid., 258 - 264.

(٥٩) Ibid., 267 - 269.

(٦٠) Ibid., 270 - 274.

(٦١) Ibid., 289 - 291.

(٦٢) Ibid., 323 - 332.

(٦٣) Ibid., 379 - 390.

(٦٤) Ibid., 412 - 452.

يتحدث عن فوائد الشعر بالنسبة للبشرية فيرى أن الشعر هو نشاط بشرى حيوى هام وممارسته تجعل الانسان لايشعر بالخجل بل بالفخر . ثم يواصل رسالته فيتحدث عن جمهور المسرح منذ العصور الأولى حيث كانت الحياة فى روما تتصف بالبساطة والاعتدال وذلك قبل أن تصبح روما الأم الكبرى وقاهرة شعوب البحر المتوسط . إنه يعيب على ما وصل إليه جمهور المسرح من تدهور فى الذوق وعدم الاهتمام بالعروض المسرحية (٦٥).

من الواضح أن هوراتيوس لايقدم فى رسالة فن الشعر نصيحة معينة فقط ، لكنه مثل باقى النقاد السابقين واللاحقين يرى أن الاستعداد الطبيعى لدى المرء يجب أن يواكبه دراسة متأنية وترتيب مسبق (٦٦). بذلك يكون رأى هوراتيوس هو أن النجاح فى كتابة الشعر يتوقف بالدرجة الأولى على الجمع بين الاستعداد الطبيعى والدراسة أو بمعنى آخر بين الإلهام والصنعة . بالإضافة الى ذلك فإن الشاعر يجب عليه أن يضع مايكتب تحت منظار ناقد وألاينشر مايكتبه قبل مراجعته مراجعة دقيقة (٦٧).

سبق أن لاحظنا أن هوراتيوس لايقدم فى رسالته هذه نظريات جديدة فى مجال النقد المسرحى ، بل ينقل فى حرية تامة عن النقاد الإغريق ومن جاء بعدهم من النقاد الرومان بما فيهم شيشرون . ومع ذلك فإن قيمة هوراتيوس لايجب تجاهلها فى هذا الميدان كمؤرخ لتاريخ الشعر وكناقد ومؤرخ فى تاريخ النقد الأدبى . إن أهمية هوراتيوس تكمن فى براعته فى أسلوب عرض المشاكل الأدبية وطريقة معالجتها بل أيضا فى آرائه السديدة التى يطلقها كأحكام على نظريات من سبقه من المفكرين .

بالرغم من أن هوراتيوس لايتعرض لموضوع المحاكاة فى الشعر بالدراسة والمناقشة فقد يبدو واضحاً فى كتابته أنه مؤمن بفكرة المحاكاة إذ يقول : إننى أقرر أن الشاعر ذا الخبرة – كفنان أو محاكٍ – عليه أن يتخذ من حياة الطبيعة وشخصياتها نماذج لفنه وأن يصوغ من هذه النماذج لغة تتفق اتفاقاً كاملاً مع الطبيعة (٦٨). لكن الأهم من ذلك فى نظر هوراتيوس هو الابتكار الذى يتبع

(٦٥) Grube, Op. Cit., pp. 245 sqq.

(٦٦) Dorsch, Op. Cit., pp. 22 - 23.

(٦٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II. pp. 76 sqq.

(٦٨) Horace, Ars Poet., 317 - 318.

الموضوعات الخيالية التى تدخل البهجة (٦٩). إنه يضفى أهمية بالغة وبريقا ملحوظاً على أهداف الشعر ووظائفه ومصطلحاته حيث يقول إن الشعراء يهدفون إلى تحقيق النفع أو البهجة ، أو الجمع بين تحقيق البهجة وبعض الآراء المفيدة فى الحياة(٧٠). كما يقول أيضا إن المرء يسعى للجمع بين النفع والبهجة ويحوز على رضاء الجميع لأنه يقدم إلى قارئه البهجة والتسلية كما يقدم إليه فى نفس الوقت المعرفة (٧١). لقد وجد هذا المذهب – مذهب التسلية والتثقيف – قبولاً منقطع النظير لدى النقاد فيما بعد أثناء عصر النهضة الأوربية وطوروه إلى أبعد الحدود .

للناقد هوراتيوس آراء جريئة أخرى حول وظيفة أخرى من وظائف الشعر ، إنها القوة التى يملكها الشعر أو على الأقل تلك القوة التى أبداها فى الماضى والتى حققت للماضى حضارات خالدة وتقدماً ملحوظاً . لقد نادى شيشرون قبل هوراتيوس بضرورة الاحتذاء بالسابقين ، كذلك فعل لونجينوس بعد هوراتيوس . لكن هوراتيوس كان أول من ينادى بهذا المبدأ فيما يتعلق بالشعر على وجه الخصوص . إنه يقول فى هذا الصدد لبيسو الأصغر : عليك أن تكرس الليل والنهار طول حياتك لدراسة النماذج والأنماط الاغريقية (٧٢). إن إشاراته إلى هوميروس وشعراء التراجيديا الثلاثة الكبار لدليل على أنه يقصد بذلك دراسة الشعراء الكبار الذين عاشوا فى العصور الكلاسيكية الاغريقية أى قبل نهاية القرن الخامس قبل الميلاد أو بعد نهايته بقليل . ولقد تبنى هذا المبدأ أيضا نقاد عصر النهضة الأوربية فيما بعد .

موضوع آخر تحدث عنه هوراتيوس يستحق المناقشة ، إنه موضوع الوحدة العضوية (٧٣). يؤكد هوراتيوس ضرورة الوحدة العضوية فى الشعر الدرامى وهو الوحدة التى سبق وأكد على ضرورة وجودها كل من أفلاطون وأرسطو (٧٤) . كما أكد أيضا على أهمية الأصوات والنبرات وتوافقها مع الموضوع ، كما أكد أيضا على ضرورة حسن اختيار المفردات والأوزان الملائمة . إن هذه النقاط جميعا من الممكن الربط بينها وبين الشعر بوجه عام . لكن مايقوله هوراتيوس عن الدراما

---

(٦٩) Ibid., 388.

(٧٠) Ibid., 333 - 334.

(٧١) Ibid., 343 - 344.

(٧٢) Ibid., 266 - 269.

(٧٣) Grube, Op. Cit., pp. 246 - 249.

(٧٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 79 sqq.

بوجه خاص وفنونها المختلفة – وبالرغم من أنه يشغل الجزء الأكبر من هذا العمل – فهو واضح كل الوضوح وقد لا يختلف فى شىء عما جاء عند أرسطو فى مقال فن الشعر . لكن هناك نقطة يمكن أن تنسب إلى هوراتيوس أكثر من غيره من النقاد وتشغل جزءاً لايتجزأ من نظريته فى الأدب والتى يتناولها بين حين وآخر فى رسالته . يطلق النقاد على هذه النقطة الملاءمة الأدبية To πρεπον (٧٥). ولقد سبق أن ناقشها أرسطو ، كما طورها شيشرون من بعده وأفاد منها كثيراً فى نظريته عن الخطابة ، وخاصة فى مقا له الشهير عن الخطيب De Oratore . لكن ماجاء عند هوراتيوس فى هذا الصدد يعتبر – كما يرى الناقد أتكنز Atkins – « مبدأ رائداً ومسيطراً » . إن هوراتيوس يطبق هذا المبدأ هنا على الشعر بوجه خاص ، وخاصة الشعر الدرامى . إن كل جزء وكل جانب من العمل الدرامى لابد أن يكون متلائماً مع طبيعة العمل ككل : اختيار الموضوع وعلاقته باختيار النوع ، رسم الشخصيات الشكل ، التعبير ، الأوزان ، الأسلوب ، ابتكار الشخصيات التى يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن النظام النمطى العام ، عدم استخدام الـ deus ex machina استخداما غير ملائم . كما يجب ألا يوجد على خشبة المسرح أى شىء خارجاً عن الطبيعه أو عن المألوف . يقول هوراتيوس على سبيل المثال : لايجب أن تقتل ميديا أطفالها على خشبة المسرح أمام المشاهدين (٧٦). لقد أثر هذا المبدأ تأثيراً بالغاً على النقاد فيما بعد أثناء عصر النهضة الأوربية . هكذا نجد أن هوراتيوس قد روّج لمذهب أرسطو الإغريقى وسلّمه إلى النقاد فيما بعد فقام النقد فى عصر النهضة الأوربية على ماورثوه من كل من أرسطو وهوراتيوس .

ديونوسيوس هاليكارناسيوس

لاحظنا أن النشاط النقدى أثناء العصر الأوغسطى كان يهتم بالدرجة الأولى بالشعر ، لكن كانت هناك فى نفس الوقت اتجاهات نقدية فى مجال النثر . سبق أن وجّه شيشرون اهتماماً خاصاً نحو تعليم الخطابة ، مؤسساً نظرياته على ماجاء عند أرسطو وإيسوكراتيس مؤكداً ضرورة إحياء التقاليد والمناهج الاغريقية الكلاسيكية . هاجم الأسلوب الأسيوى المزخرف كما هاجم أيضا الأسلوب الأتيكى الهزيل اللذين كانا سائدين حينذاك ، ثم عرض أمام أبناء جيله صورة أكثر أكتمالاً وأكثر سموا لطبيعة الخطابة . فعل نفس الشىء تقريباً ناقد إغريقى جاء بعد شيشرون وعاش فى

---

(٧٥) Ibid., pp. 89 sqq.

(٧٦) Horace, Op. Cit., 370.

روما أثناء العصر الأوغسطى ، ذلك الناقد هو ديونوسيوس هاليكارناسيوس Dionysius Halicarnassius (٧٧) الذى جعل شغله الشاغل دعوة الرومان لاتخاذ أفضل الخطباء الأتيكيين مثلا عليا يتبعونها . ساعد ديونوسيوس هاليكارناسيوس فى ذلك أن كان لديه من الاستعداد الطبيعى والموهبة أكثر مما كان لدى شيشرون . كان إغريقياً لذا كان من السهل عليه فهم لغته الأم ودراسة الأسلوبين الأتيكى والأسيوى . بالرغم من الجهود التى بذلها شيشرون أثناء العصر الجمهورى فإن الصراع بين الأسيوية والأتيكية فى مجال الخطابة لم يكن قد حسم بعد . كانت المدرستان الأتيكية والأسيوية مازالتا قائمتين فى العصر الأوغسطى ، وكان لكل منها ممثلوها فى روما يتمتعون بنفوذ وسلطان ويحاولون إحياء تعاليمها وتقاليدها .

جاء ديونوسيوس هاليكارناسيوس إلى روما عام ٣٠ق.م. تقريباً حيث كان قد مرّ حوالى ثلاثة عشر عاماً على وفاة شيشرون ، وأقل من هذه المدة بقليل على وفاة فيلوديموس . كان كل من ڤيرجيليوس وهوراتيوس قد بدأ حياته الأدبية ، وكان ماركوس أنطونيوس قد هزم قبل ذلك بعام واحد ، وفى نفس الوقت كان نفوذ أكتاڤيوس على وشك الانهيار ليحل محله سلطان أوغسطس الذى حقق لروما فيما بعد السلام والاستقرار بعد ثلاثة أجيال مليئة بالحروب والمنازعات الأهلية . عشق ديونوسيوس هاليكارناسيوس روما وأحب الرومان ، وعكف على كتابة تاريخ روما القديم فى عشرين جزءاً كى يشرح كيف أصبح الرومان سادة العالم وكى يجعل تاريخ الرومان الأوائل كتاباً مفتوحاً سهل الوصول إليه بالنسبة لجميع القراء (٧٨) . اعتبر ديونوسيوس هاليكارناسيوس هذا العمل التاريخى العمل الرئيسى فى حياته الأدبية ، لكن شهرته كمؤرخ لم تصل إلى درجة عالية . فلقد كان واقعاً تحت تأثير وجهة النظر الهيللينستية فى كتابة التاريخ والتى كانت ترى أن التاريخ يجب أن يأخذ شكل الخطابة الاستعراضية الشبيهة بالشعر ، وهو وجهة نظر طالماً عارضها مؤرخون آخرون مثل بولوبيوس قبل ذلك بقرن من الزمان تقريباً . لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس كتب أيضا مقالات نقدية ربما أثناء إقامته فى روما التى أستمرت أكثر من عشرين عاماً . تمثل هذه المقالات النقدية أهمية بالغة ومصدراً غنياً فى مجال تاريخ النقد الأدبى .

كان ديونوسيوس هاليكارناسيوس منضماً إلى مجموعة أدبية من بين

---

(٧٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 104 - 105.

(٧٨) Dion. Hal., Roman Antiquities, I, 5.

أعضائها كايكيليوس الكلكتى Calcate وهو ناقد معروف نال شهرة بالغة فى روما، لكن أعماله لم تصلنا(٧٩) . من المرجع أنه كان يهوديا من صقلية (٨٠) . كان مؤرخاً وناقداً أدبياً أيضا ؛ كتب مقالات فيها هجوم على الأسلوب الأسيوى والخطباء الأتيكين العشرة ، كما كتب مقالات عن الخطابة – وربما كان من بين هذه المقالات مقال بعنوان عن الأسلوب περι υψους وهو الذى دفع لونجينوس فيما بعد لكتابة مقاله الشهير بنفس العنوان (٨١) . يرجع إلى هذه المجموعة الأدبية الفضل فى ظهور منهج النقد المقارن لأول مرة والذى طوره ديونوسيوس هاليكارناسيوس فى مقالاته . لقد أقلع نقاد هذه المجموعة عن المدح أو الذم اللذين كانا يمثلان صوراً معروفة للخطابة الاستعراضية ، وناقشوا مظاهر الجودة أو الرداءة فى الموضوعات الأدبية وحاولوا الوصول إلى تقويم صادق لأسلوب المؤلف وذلك عن طريق التحليل الدقيق والمقارنة بأساليب المؤلفين الآخرين . كان ذلك المنهج غير عادى وغير معروف فى مجال النقد الأدبى، لذلك رأى ديونسيوس هاليكارناسيوس ضرورة الدفاع عنه فى أغلب مقالاته (٨٢) . شارك ديونوسيوس هاليكارناسيوس معاصريه فى الميل نحو الخطابة وعالجت أغلب مقالاته موضوع تعليم الخطابة ، لكنه يعتبر واحداً من رجال الأدب أكثر منه معلماً محترفاً لفن الخطابة . اعتقد البعض أنه كان صاحب مدرسة للخطابة لكن ذلك الاعتقاد بعيد الاحتمال (٨٣).

ألف ديونوسيوس هاليكارناسيوس كتاباً عن تاريخ روما بعنوان تاريخ روما Ρωμαικη Αρχαιολογια، وكتب مقالات أخرى فى مجال النقد الأدبى منها ترتيب الكلمات περι συνθεσεως ονοματων ، وثلاث رسائل أدبية (٨٤)، رسالتان إلى أمايوس Ammaeus وثالثة إلى بومبيوس جمينوس Pompeius Geminus، ومقال بعنوان عن خصائص ثوكوديديس περι των Θουκυδιδου ومقال آخر بعنوان عن الخطباء القدامى περι των αρχαιων ρητορων لم يصلنا منها سوى الجزء الذى يتحدث عن ليسياس و إيسوكراتيس.

(٧٩) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 106 - 107.

(٨٠) Rhys Roberts, Caecilius of Calcate, pp. 302 - 312.

(٨١) أنظر ص ٣٥٩ أدناه .

(٨٢) Dion. Hal., Letter to Pompey, I; Thucy., 1-5.

(٨٣) Grube, Op. Cit., pp. 207 sqq.

(٨٤) Sealy, Dionysius Halicarnassus and some Demosthenic dates, pp. 77 sqq.

وإيسايوس وديموسثنيس . يتناول الجزء الأكبر الذى وصلنا من ذلك المقال الأخير الخطيب ديموسثنيس لذلك فقد اعتبره بعض الدارسين مقالاً مستقلاً وأعطوه عنوان de admirabili vi dicendi in Demosthenes (٨٥). كما كتب ديونوسيوس هاليكارناسيوس أيضا مقالاً بعنوان عن دينارخوس Deinarchus وأخر بعنوان عن المحاكاة وثالثاً عن الخطابة وإن كان هناك شك فى نسبة المقال الأخير إليه .

لم يصلنا الكتاب الأول من مقال المحاكاة الذى يتناول فيه طبيعة الخطابة بوجه عام . أما الكتاب الثانى فإنه يحتوى على نصائح لمن يرغب الكتابة أو تعلم الخطابة مع إعطاء أمثلة والاستشهاد بالكتاب والخطباء الذين هم جديرون بأن يكونوا نماذج جيدة لهؤلاء المبتدئين (٨٦). يواصل ديونوسيوس هاليكارناسيوس نفس الموضوع تقريباً فى الجزء الأول من مقال رسالة إلى بومبيوس حيث يقارن ديونوسيوس بين منهجى هيرودوتوس و ثوكوديديس فى كتابة التاريخ ، ثم يتبعها بمقارنة بين هيرودوتوس وكسينوفوس ، ثم بين فيليستوس Philistus وثوكوديديس ويرى أن كلا من كسينوفون وفيليستوس يقلد كلاً من هيرودوتوس وثوكوديدس على التوالى . لعل ديونوسيوس لايرى عيباً فى تقليد كاتب لكاتب آخر، ففى مقاله بعنوان عن دينارخوس يفرق بين «التقليد الجيد» و«التقليد السيء» . يرى أن تقليد النماذج القديمة يتم بإحدى طريقتين . فى الحالة الأولى تكون العلاقة بين الأصل والتقليد نتيجة طبيعية لمعايشة الأصل لفترة طويلة أما فى الحالة الثانية فإنها تكون نتيجة لتطبيق القواعد والقوانين الخطابية فقط . وبالتالى فإن التقليد الجيد – فى رأى ديونوسيوس – يعنى المنافسة ، أى أن الكاتب يعايش الأصل يدرسه جيداً ويتلمّس مواطن الضعف والقوة ثم ينافسه أى يحاول أن يعمل أحسن منه وأكمل . ربما لم يكن ديونوسيوس يقصد بلفظ الخطابة هنا فن الكلام على الملأ بل يعنى كل أنواع الكتابة الأدبية .

إن مقدمة مقال عن الخطباء القدامى خطبة عنيفة ضد الأسلوب الآسيوى الذى – على حد قول ديونوسيوس – دمّر الفصاحة الاغريقية منذ وفاة الاسكندر الأكبر وساعد على الترحيب بفكرة إحياء الخطابة الفلسفية القديمة بعد مائتى عام من التدهور . إنه يرجع الفضل فى فكرة الإحياء هذه الى روما وحكامها المثقفين ذوى البصيرة النافذة والفكر النبيل الذين ساهموا فى نشر الأعمال التاريخية الجيدة

(٨٥) Bonner, Literary Treatises of Dionyisus Halicarnassus, pp. 22 sqq.

(٨٦) Rose, Greek Literature, pp. 398 - 399.

والخطب العظيمة والأعمال الفلسفية والأدبية الأخرى للكتاب الاغريق والرومان ، والذين سوف يساعدون بذلك على نشر الذوق السليم . ولعل ديونوسيوس يرى أن مقالاته جزء لايتجزأ من المساهمة فى ذلك الصراع المرير بين الأسلوبين . إن مدح الحكام الرومان واضح فيما يقول ديونوسيوس ، لكن من المحتمل أن عباراته لاتقف عند ذلك المعنى الضيق بل ربما يقصد معنى أوسع من ذلك . ربما يعنى أيضا كتاب الأجيال السابقة مثل يوليوس قيصر وشيشرون ومعاصريهما . إن شيشرون بالتأكيد كان واحداً من هؤلاء ، إذ أنه كتب خطبا عظيمة وأعمالا فلسفية وكان مسئولاً مسئولية بالغة عن فكرة إحياء الخطابة الفلسفية . ومع ذلك فإن من المحتمل أن ديونوسيوس لم يكن يقف فى صف مجموعة الرومان أنصار الأسلوب الأتيكى وذلك بالرغم من أنه كان معارضاً للأسلوب الأسيوى . فإن إعجابه الشديد بالخطيب ديموسثنيس يؤكد هذا الرأى . إن ديونوسيوس من أنصار المذهب الأتيكى - شأنه فى ذلك شأن شيشرون - بمعنى أنه كان يعتقد فى ضرورة اتخاذ الكتاب الأتيكيين العظام مثلاً عليا للكتاب المعاصرين وليس أكثر من ذلك (٨٧) .

بعد المقدمة يتناول ديونوسيوس فى الجزء الأول من المقال الخطيب ليسياس حياته وخصائص أسلوبه ثم ينصح كل من يرغب فى أن يصبح كاتباً أو خطيباً أن يتخذ ليسياس أنموذجاً له . ثم يتبع ذلك تحليل دقيق مفصل لأسلوب ليسياس ومفرداته وجمله البلاغية وغير ذلك من ملاحظات نقدية للخطيب وأعماله ، ثم يتلو ذلك مختارات من خطبه مع التعليق عليهاونقدها وإظهار مافيها من سحر وروعة . فى الجزء الثانى من نفس المقال يتناول ديونوسيوس معلم الخطابة إيسوكراتيس ويعبر عن إعجابه الشديد نحوه كمؤسس للخطابة الفلسفية وعن تقديره العميق لخطبه الأخلاقية ومنهجه التعليمى. ثم يتناول فى الجزء الثالث شخصية إيسايوس Isaeus مع الاستشهاد ببعض فقرات من أعماله ومقارنتها بفقرات من أعمال ديموسثنيس ، ويرى ديونوسيوس أن هناك تشابه فى المنهج بين إيسايوس وديموسثنيس وليسياس .

عمل أخرمن أعمال ديونوسيوس هاليكارناسيوس هو مقال بعنوان ترتيب الكلمات (٨٨)، والذى يعرف أحيانا بعنوان عن التأليف ، الذى من المحتمل أن يرجع تاريخ كتابته الى ماقبل فترة كتابة الجزء الذى يحمل عنوان ديموسثنيس أو

(٨٧) Grube, Op. Cit., pp. 212 sqq.
(٨٨) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 108 - 109.

أثناءها . إنه دراسة قد تنتمى إلى تخصص نظرية الأدب أكثر مما ينتمى إلى تخصص النقد الأدبى . يتناول هذا المقال جانباً واحداً من جوانب الأسلوب وهو ترتيب الكلمات والذى يتكون من أصوات الكلمات فى تركيباتها المختلفة وتركيب الجمل والإيقاع . لكن ديونوسيوس يركز أهتماماً كبيراً على موسيقى اللغة التى لم يهتم بها أحد من سابقية – على حد قوله – والتى اهتم بها الاغريق اهتماماً بالغاً . هنا يستشهد ديونوسيوس بفقرات من هوميروس وهيرودوتوس لإثبات صحة رؤيته، كما يستشهد أيضا ببعض فقرات من ثوكوديديس وكسينوفون . يتميز هذا المقال بمناقشة بعض النقاط الفنية الخاصة بالموسيقى والإيقاع والأسلوب ، ويعتبر من أهم أعمال ديونوسيوس وإن كان أغلب الدارسين لايهتمون به قدر اهتمامهم بأعماله الأخرى . أما حديث ديونوسيوس هاليكارناسيوس عن ديموسثنيس فيبدأه كعادته بنبذة سريعة عن حياة ذلك الخطيب ، ثم يتحدث عن أسلوبه حيث يناقش فكرة التركيب والمعنى . إن هذا الجزء يعتبره بعض الدارسين مقالاً مستقلاً . إنه ملىء بالألفاظ والجمل والتحليلات التى تؤكد إعجاب ديونوسيوس بأسلوب ديموسثنيس . ثم يستشهد بفقرات من ثوكوديديس وليسياس وثراسيماخوس وأفلاطون وهيرودوتوس . بالإضافة إلى ذلك فإن رسالة بومبيوس تحتوى على بعض الآراء الخاصة بالنقد المقارن والتى سبق أن وردت فى مقال بعنوان عن المحاكاة . وأخيراً مقاله عن ثوكوديديس بعنوان عن خصائص ثوكوديديس والذى يعتبر أحد أعماله النقدية الهامة التى وصلتنا . هنا يؤكد ديونوسيوس على ضرورة أن يكون الناقد محايداً فى نقده وأن يذكر ما للكاتب وماعليه ، كما يؤكد على ضرورة أن يكون المرء فناناً قبل أن يكون ناقداً . بعد هذه المقدمة يتناول ديونوسيوس أسلوب ثوكوديديس بالنقد والتحليل كما يناقش بعض الأحداث التاريخية التى يوردها المؤرخ . ويبدو أن الرسالة الثانية إلى أمايوس تكملة للمناقشة التى تدور فى هذا المقال (٨٩).

هكذا تشير أعمال ديونوسيوس هاليكارناسيوس إلى أنه فاق سابقية فى مجال النقد الأدبى . إن مقالاته تختلف عن الكتب الدراسية التى تركها لنا معلمو الخطابة السابقون . إنه يركز كل اهتمامه على الكاتب الذى يتناوله بالنقد . لايستخدم الكاتب الذى يتناوله لتصوير تركيبة نقدية معينة أو صورة أدبية بعينها بل ليشرح كل أنواع الأساليب والمناهج . كان يعلم تماماً أن كل ناقد لابد أن يلتزم بحدود

(٨٩) Grube, Op. Cit., pp. 225 sqq.

معينة فى النقد وأن لكل كاتب محاسن ومساوىء على حد سواء وأن على الناقد أن يقارن بين محاسن الكاتب ومساوئه وأن يقارنه بغيره من الكتاب الآخرين ، وأن يكون محايداً فى نقده مهما اختلفت مواقفه الشخصية من هؤلاء الكتاب .

لقد طور ديونوسيوس هاليكارناسيوس منهج النقد المقارن . بالاضافة إلى ذلك فإن مقاله بعنوان عن ترتيب الكلمات كان له أثر بالغ فى شرح فهم الأسلوب النثرى عند الاغريق . إنه مقال يؤكد براعة ديونوسيوس فى مجال نظرية الأدب ويكشف لنا عن أشياء كثيرة كانت غامضة فى مجال موسيقى اللغة التى اعتمد عليها كل من الشعر والنثر عند الأغريق . كما يمكن أيضا أن نضيف إعجاب الأجيال التالية بحماس ديونوسيوس وعشقه البالغ للآداب العظيمة وإعجابه الشديد بها وهو ماكان ينقص النقاد السابقين (٩٠). إن كل ذلك وغيره يضع ديونوسيوس هاليكارناسيوس فى مصاف كبار النقاد فى العصور القديمة ويجعله يقترب فى المنزله من الناقد العظيم لونجينوس .

(٩٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 135 - 136.

الفصل الثالث

مابعد العصر الأوغسطى

الفصل الثالث

مابعد العصر الأوغسطى

مابعد أوغسطى : -

ازدهر الأدب الرومانى أثناء العصر الأوغسطى ، لكن لم يدم ذلك الأزدهار طويلاً . بدأ الأدب الرومانى فى الانهيار أثناء السنوات الأخيرة من عمر الأمبراطور أوغسطس (١). عندما توفى أوغسطس فى عام ١٤م كان المؤرخ الرومانى الشهير تيتوس ليڤيوس يستكمل المراحل الأخيرة من موسوعته التاريخية الشهيرة التى تستعرض تاريخ روما والتى عرفت بعنوان منذ تأسيس المدينة ab Urbe Condita والمكونة من مائة واثنين وأربعين كتاباً . من المعروف أنه انتهى من كتابة معظم الأجزاء ونشرها قبل موت الامبراطور أوغسطس . ثم مات تيتوس ليڤيوس بعد وفاة أوغسطس بثلاثة أعوام أى فى عام ١٧م . عندما توفى أوغسطس كان الشاعر أوڤيديوس يقضى حياته وحيداً فى منفاه على ساحل البحر الأسود . وبالرغم من ذلك فلم يكن أوڤيديوس يمثل العصر الأوغسطى من ناحية الروح أو الأسلوب . وكان الشعراء العظام الآخرون الذين يمثلون العصر الأوغسطى قد رحلوا منذ فترة طالت أو قصرت . مات ڤيرجيليوس فى عام ١٩م ، ومات تيبوللوس فى نفس العام ، ومات بروبرتيوس فى عام ١٦م ، وكان قد مات هوراتيوس فى عام ٨ق.م. أى قبل موت أوغسطس باثنين وعشرين عاماً . لم يظهر منذ ذلك الحين كاتب عظيم حتى بدايات عصر الامبراطور نيرون فى منتصف القرن الأول الميلادى حيث ظهر فجأة مجموعة من مشاهير الكتاب ورجال الأدب مثل برسيوس Persius وسنيكا الفيلسوف ولوكانوس Lucanus وبترونيوس Petronius (٢). لكن الأدب اللاتينى كان قد تغير حينذاك وكان هناك اهتمام عام لدى كل كتاب القرن الأول الميلادى باضمحلال البلاغة . كانوا

(١) Atkins, Literary Criticism in Antiquity, Vol. II, pp. 134 sqq.

(٢) Sullivan, The Satyricon of Petronius, pp. 81 sqq.

مدركين لما أصاب الحياة الرومانية من انهيار ، كانوا يشعرون جميعا بالأسف الشديد من أجل انتشار الرفاهية المدّمرة والانحراف الشّره فى النظام الرومانى الامبريالى وكانوا يعتبرون ذلك مسئولاً عن انهيار الأدب والخطابة . لم يكن الاحتجاج على الرفاهية شيئا جديداً بالنسبة للمجتمع الرومانى . فقد ظهر قبل ذلك فى مقدمة تيتوس ليڤيوس (٣) . لكن بعدما فرضت الامبراطورية السلام على العالم الرومانى تضخمت الثروة وإزداد التركيز فى روما على الثراء بشكل لافت للنظر . لقد اعتبر المفكرون المعاصرون الثروة مسئولة عن انهيار المبادىء الأخلاقية وتدهور الأدب . ظلت الفضائل الرومانية كما هى المثل الأخلاقية الرومانية ، لكن العلاقة بين هذه المثل والحياة الواقعية أصبحت تتضاءل شيئا فشيئا ، إنه انفصال ليس غريباً على المجتمعات الأخرى ولايؤدى أبداً إلى الاستقرار الاجتماعى أو ظهور فن عظيم وخاصة عندما يصبح واضحاً للعيان ومصدر قلق للجميع كما حدث فعلا لكتاب القرن الأول الميلادى .

هناك عوامل أخرى كانت سببا فى تدهور الأدب ، أهم هذه العوامل وأوضحها فقدان الحرية الشخصية التى لم يكن الكتاب المعاصرون ميالين إلى ذكرها أو الحديث عنها . حتى فى عهد أوغسطس نفسه – الذى كان يستطيع أن يحتفظ بصداقة منْ يختلفون معه فى الرأى والذى كان يبدى فى بعض الأحيان تسامحاً واضحاً وروحاً مرحة – كان يتمّ حرق بعض الكتب بأمر من السناتو ، إذ أن تسامحه لم يكن بلا حدود كما لاحظ أوڤيديوس وغيره . إن لابيينوس T. Labienus - على سبيل المثال – أُحْرِقَتْ كتبه وانتحر (٤)، كما أحرقت أيضا بعض خطب سكاوروس Scaurus بأمر من السناتو (٥)، ثم تدهورت الأحوال أكثر فأكثر بسرعة فائقة فى عهد الامبراطور تيبيريوس Tiberius (٦)، كانت الخطابة أول نوع من أنواع الأدب تتأثر بهذا التغيير . إختفت الخطابة من الساحات العامة وقاعات السناتو عندما لم يكن مستقبل روما قد تحدد بعد ، كما اختفت أيضا من ساحات القضاء عندما أصبحت القضايا تعرض أمام قاض واحد بدلاً من مجموعة من المحلفين . لم يبق أمام الخطابة إلا أن تلجأ إلى المدارس . لقد بدأ هذا التغيير

(٣) Duff, A Literary History of Rome, Vol. I, p. 481.

(٤) Seneca, Controv., 10, praef. 4-8.

(٥) Ibid., 3.

(٦) Tacitus, Annl., I, 72.

مع تطور مناهج جديدة فى تعليم الخطابة مما كان له أثره الواضح على كل أنواع الأدب اللاتينى . لقد أبدى كتاب القرن الأول الميلادى أيضا احتجاجهم بكل مايملكون من قوة وعزم ، ذهب احتجاجهم أدراج الرياح .

سنيكا الأكبر :

لكى نفهم الأشكال التعليمية الخاصة التى تطورت فى المدارس أثناء فترة حكم أوغسطس وتأثيرها على أسلوب الكتاب اللاحقين علينا أن نضع أمام أعيننا عملاً أدبياً هاماً وإن كان قد أهمله بعض الدارسين وهو ذلك العمل الذى كتبه سنيكا الأكبر بعنوان Suasoriae, Controversiae (٧)، سنيكا الأكبر هو والد سنيكا الفيلسوف المعروف . ولد الأب فى عام ٥٧ق.م. تقريباً فى مدينة قرطبة فى أسبانيا (٨)، حضر إلى روما وهو فى سن الخامسة عشر لاستكمال دراسته وعاش هناك طيلة سنوات عمره المديد حتى مات فى عام ٣٧م . تقريباً . ابتعد عن روما لمدة خمسة عشر عاماً قضاها فى وطنه أسبانيا (من عام ١٣ق.م. إلى عام ٢م.) . عاش حوالى أربعة وتسعين عاماً . كتب عن تاريخ روما منذ نشأتها حتى موت تيبيريوس ، لكن لم يصلنا ذلك العمل الضخم . سجل وهو فى العام التسعين من عمره ذكرياته عن حال الخطابة فى مدارس معلمى الخطابة المعروفين وناقش الموضوعات المختلفة التى كان يتناولها المعلمون المحترفون وسجل الأقوال الشهيرة لكثير منهم . قيل إنه قد سجل هذه الذكريات لينتفع بها أولاده . من المستبعد أن يكون قد سجل كل تلك الذكريات الدقيقة من الذاكرة وإن كنا نعلم أنه كان ذا ذاكرة قوية للغاية(٩)، يتكون هذا العمل من إثنى عشر كتاباً ، تحتوى عشرة منها على الـ Controversiae وأثنان يحتويان على الـ Suasoriae مع مقدمة لكل كتاب (١٠)، لم تصلنا أغلب أجزاء هذا العمل ، لكن ماصلنا منه يشكل أهمية بالغة فى تاريخ النقد الأدبى . إنه يصور بدقة الخطباء المعروفين أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول قبل الميلاد والسنوات الأولى من القرن الأول الميلادى مع تعليقات وملاحظات حول طبيعة التعليم فى ذلك العصر .

كانت الخطبة declamatio تنقسم إلى نوعين . الأول الـ Suasoria وهو خطبة تتضمن نصيحة موجهة إلى شخصية تاريخية فى موقف تاريخى أو خيالى .

(٧) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 257 sqq.

(٨) Rose, Latin Literature, p. 317.

(٩) Seneca, Op. Cit., I, Praef. 2 sq.

(١٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 147 sqq.

والثانى هوالـ Controversia يلقيها المجلى عليه أو الدفاع فى دعوى قضائية خيالية . يتلخص منهج سنيكافى كتابة هذه الخطب فى أنه يعطى أولاً موضوع الـ Controversia أو الــ Suasoria ثم يقدم المقولات المناسبة التى قالها الخطباء الأوائل الخاصة بالموضوع Sententia ، ثم يناقش بعد ذلك المعالجات والترتيبات المختلفة للموضوع divisiones ثم طبيعة المناقشات colores التى قدمها ممثل الادعاء أو ممثل الدفاع . من بين الموضوعات التى ترد فى الـ Suasoriae : هل يستعطف شيشرون أنطونيوس ليعفو عنه ؟ أجاممنون يفكر هل يضحى بابنته إيفيجينيا ؟ أما موضوعات الـ Controversiae فإن من بينها : ألقت عذراء من عذراوات فيستا بنفسها من أعلى صخرة لإتهامها بالزنا لكنها لم تمت ، فهل يجب أن يلقى بها مرة أخرى [١١]. وآخر هو : إن عقاب الاغتصاب هو أن تطالب المرأة المغتصبة مغتصبها أن يتزوجها أو أن يعدم . فإذا اغتصب رجل امرأتين فى ليلة واحدة وطلبت منه الأولى أن يتزوجها وطالبت الثانية باعدامه ، فكيف يكون موقف القانون ؟

هكذا نلاحظ أن سنيكا يفترض حالات أو قضايا خيالية صعبة ليس من السهل الحكم فيها ثم يستشهد بأقوال خطباء مشهورين معاصرين أو سابقين . إن هذا النوع من الأدب له أهميته فى مجال النقد الأدبى . لابد أنه كان يقصد تطوير سرعة البديهة وتنميتها والتدريب على الحديث أمام الملأ . إن مثل هذه المناقشات كانت تدرس فى مدارس الخطابة حينذاك ، ولابد أنها كانت ذات تأثير أخلاقى على أفراد الشعب الرومانى ، كما أنها أثرت فى الأسلوب الأدبى اللاتينى حيث كان كل كاتب يقوم بهذه التدريبات المدرسية . لقد كان كل كتاب القرن الأول الميلادى غير راضين عن الأساليب الزائفة للخطابة ويهاجمون نتائجها السيئة . حتى سنيكا الأكبر فإنه كان يرى ضعف أسلوبها بالرغم من أنه كان أكبر المشجعين على تعليم الخطابة . كان غير راض عن فساد الذوق العام . كان يعلم جيداً أن أبناءه سوف تغريهم بعض الأقوال الزائفة التى لم يكن يرضى عنها . كما لم يكن يرضى عنها أيضا كتاب كثيرون مثل برسيوس وبترونيوس وچوڤيناليس وتاكيتوس وكوينتيليانوس ، لكنها كانت قائمة بالرغم من كل ذلك ولايستطيع أحد أن ينكر وجودها . لقد كان شيئا يبعث على الفزع أن ينتشر نوع من السلوك لايرضى عنه أفضل وأنضج العقول فى روما خلال ذلك القرن . وإن الفضل يرجع

---

(١١) Juvenal, vi, 279.

إلى سنيكا الأكبر الذى جعلنا ندرك مدى خطورة ذلك التعليم وطبيعته من خلال تعليقاته وملاحظاته على سلوكيات هؤلاء الخطباء والمجادلين .

عصر نيــرون :

وصل الامبراطور نيرون إلى الحكم فى عام ٥٧م . ظهر أثناء سنوات حكمه الأولى أربعة خطباء عظام هم برسيوس الهّجاء الشاب الذى مات فى عام ٦٢م ولم يكن قد بلغ عامه الثامن والعشرين ، ولوكانوس صاحب الملحمة التى تتناول الحروب الأهلية وتحمل عنوان فارساليا Pharsalia والتى تمجد الأبطال الأوائل للجمهورية الرومانية على حساب يوليوس قيصر ، وبترونيوس الذى كانت روايته ساتكوريكون Satyricon أول رواية عن المتشردين فى الأدب اللاتينى والتى وصلنا منها عدد لابأس به من الشذرات (١٢)، ورابعهم هوسنيكا الأصغر أو الفيلسوف . إتهم لوكانوس وبترونيوس وسنيكا الأصغر بالتآمر ضد نيرون وماتوا فى عامى ٦٥م و ٦٦م . فيما يتعلق بلوكانوس فإنه غير ذى أهمية ملحوظة فى مجال النقد سوى أنه كان شاعراً عظيماً قوياً دمّره عشقه للخطابة وقاده نحو هاوية العبثيات . من الواضح أنه شارك فى التعبير عن الإحساس بانهيار روما ، لكنه كان صانع أدب دون أن يناقشه .

برســـيوس :

لكن الوضع مختلف بالنسبة لبرسيوس (٣٤ - ٦٢م) . وصلنا من أعماله كتاب صغير الحجم يحوى ست هجائيات . تكشف الأولى عن الفساد الأخلاقى للعصر وهو ما أثر على كيفية استقبال كتابه عند صدوره (١٣)، إنه يسخر ويتهكم بغرور شبابى من المجموعات الأدبية المعاصرة فى روما التى تفضل شاعراً رديئا فى الانضمام إليها ، ويرسم صورة ساخرة لشاعر مدلل متأنق وهو يقرأ بعض أعماله على الملأ . يقول برسيوس فى مرارة إن الشعر أصبح بالنسبة لأبناء رومولوس عملاً ترفيهيا بعد تناول وجبة الغداء وإن مايطلبونه هو بعض التفاهات المسلية حول موضوعات خيالية . إن برسيوس نفسه لايرفض المديح لكنه لن يقبل حكم مثل هذه المجموعة كرأى نهائى حول الشعر الجيد . إنه يعكس بإيجاز الصورة التى يرسمها هوراتيوس للشاعر الذى سوف لا ينقده الآخرون نقداً أميناً فى

---

(١٢) انظر : Sullivan, Op. Cit. حيث أعاد المؤلف بناء الرواية مع دراسة وافية لمؤلفها بترونيوس ولنص الرواية ذاتها ومدى ما أسهم به بترونيوس فى مجال النقد الأدبى.

(١٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 155 sqq.

حضرته بل أثناء غيابه . لايتمتع برسيوس بخفة الدم والكياسة التى يتمتع بهما هوراتيوس . إن الهّجاء الصغير يسخر حيث يقول إن كل شخص يكتب بأسلوب فنى جيد لكن ينقصه الحس الشعرى الصادق لدرجة أن إعجابهم جميعا بالشعراء القدامى مثل نايڤيوس وأكيوس يجعلهم يصنعون جملا منتفخة . إن الذوق الفاسد للعصر يهتم فقط بالعبارات المجازية والصور الأدبية وهو مايستطيع أى ملاح غريق أن يفعله . أين ذهبت أيام ڤيرجيليوس ، حيث كان الناس يتذوقون هجائيات لوكيليوس وهوراتيوس ، إن فى آراء برسيوس بعض أصداء من هوراتيوس وإن كان فى نفس الوقت أقرب إلى لوكيليوس بالرغم من أنه يعتقد فى ضرورة نظم الهجاء فى لغة عادية تشبه الحياة اليومية وليس لغة تشبه لغة التراجيديا [١٤]،إن أهمية برسيوس تكن فى رفضه لنتائج التدريب على الخطابة الذى كان سائداً فى عصره والذى كان من نتائجه الإسراف فى استخدام المجاز والاهتمام بالنواحى الفنية وعشق الجمل المنتفخة الرنانة وهو مانجده فى الكتاب المعاصرين وربما من بينهم برسيوس نفسه [١٥].

بترونيوس :

يبدو أن شخصية بترونيوس كانت من الشخصيات الفذة التى لايتكرر مثيلها إلا نادراً . اختلفت الآراء حول طبيعة شخصيته وعن العصر الذى عاش فيه [١٦]، لكن من المرجح أن بترونيوس صاحب رواية ساتوريكون هو نفس بترونيوس الذى أعجب به المؤرخ تاكيتوس أيما إعجاب وأسهب فى وصف عملية انتحاره [١٧]، فإذا كان الأمر كذلك فإن بترونيوس يكون قد عاش أثناء عهد الامبراطور نيرون ويكون أيضا واحداً من ضحاياه . كان نائباً للقنصل حين ذهب إلى بيثينيا فى عام ٦٠/٦١م. ثم عين قنصلاً فى روما فى عام ٦٢م [١٨].

توجد فى رواية ساتوريكون بعض فقرات لها علاقة وثيقة بالنقد الأدبى [١٩]. تبدأ الرواية بهجوم عنيف على تدريبات الخطابة يوجهه إنكولبيوس Encolpius إلى معلم خطابة يدعى أجاممنون [٢٠]، يتساءل بترونيوس هل يكون الخطباء

---

(١٤) Persius, Satire, V, 1- 18.

(١٥) Rose, Latin Literature, p. 377.

(١٦) Sullivan, Op. Cit., pp. 21 sqq.

(١٧) Tacitus, Annal., 16 , 17-20.

(١٨) Mitchell, Petronius The Satyricon, pp. 75 sqq.

(١٩) Grube, Op. Cit., pp. 262 sqq.

(٢٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 160 sqq.

مطاردين بنوع آخر من الفوريات (ربات الانتقام) عندما يصرخون قائلين : إن هذه الجروح قد أُصبنا بها من أجل حريتنا العامة ، إن هذه العين قد فقدناها من أجلك ، أعطنى مرشداً يوصلنى إلى أطفالى لأن ركبتىّ سائبتان لا تقدران على حمل جسدى . إن مثل هذه الصرخات يمكن احتمالها لو كانت سوف تفتح الطريق أمام خطباء المستقبل . إن هذه الموضوعات المتضخمة والجمل الطنانة دون معنى لاتجعلهم يتقدمون فى فهم لدرجة أنهم إذا وجدوا فى ساحات القضاء يشعرون وكأنهم قد انتقلوا إلى عالم آخر . إنى اعتقد أن شبابنا يكونون أغنياء جداً فى المدارس لأنهم لايرون ولايسمعون شيئا له علاقة بالحياة ، بل يجدون قراصنة على الشاطىء يجهّزون الأغلال ، يجدون طغاة يصدرون أوامرهم إلى الأبناء ليقطعوا رءوس آبائهم ، يجدون إجابات نبوءات غامضة تطالب فى أوقات الشدة بالتضحية بثلاث عذراوات أو أكثر ، يجدون كلمات معسولة . إن كل كلمة وكل عمل مغموس فى الشراب الحلو والزيت . إن سمحتم لى بالكلام ، فإننى أقول لكم أنكم يا معشر المعلمين أول من يدمر البلاغة . إن إغراء الكلمات الناعمة الفارغة المضحكة قد أضعف ودمّر جسد خطبكم . لم يكن الشباب متفرغين لدراسة الخطابة عندما اكتشف سوفوكليس ويوريبيديس الكلمات المناسبة لكل خطبة ، عندما كان بنداروس والشعراء الغنائيون التسعة يترددون فى استخدام أبيات من هوميروس . لن استشهد بالشعراء فقط ، بل إن كلاً من أفلاطون وديموستنيس لم يسرف فى ممارسة ذلك العمل . إن الخطبة العظيمة المتواضعة - إن كان يصح هذا التعبير - لاتكون مزرقشه ولا منتفخة لكنها تكشف عن جمالها الطبيعى . لقد غزا هذا الإطناب العاصف العنيف أثينا قادماً من آسيا واكتسح عقول الشباب أثناء بحثهم عن أشياءٍ عظيمة مثل طوفانٍ هادر من كوكب مدّمر بينما تقف البلاغة صامتة بعد أن شوهتْ قواعدها . مَنْ - منذ عصر ثوكوديديس وهيبيريديس - قد ساواهما فى الشهرة ؟ فحتى الشعر فإنه لم يلمع فى شكل سليم ، لكن كل فنون الكلام قد تغذت بنفس الطعام ولم تنتج شيئا قادراً على الصمود والبقاء . لقد وصل فن الرسم أيضا إلى نفس النهاية بعد أن اكتشفت براعة المصريين أقرب الطرق إلى أعظم الفنون (٢١).

هكذا يرسم بترونيوس على لسان إنكولبيوس صورة صادقة لما كانت عليه مدارس الخطابة فى روما أثناء القرن الأول الميلادى . لكن أجاممنون لايجيب .

(٢١) Rose, Op. Cit., p. 378.

إنه في الواقع يوافق من حيث المبدأ . إنه يلقي التبعة على أولياء أمور التلاميذ . فإذا علم المعلمون التلاميذ في المدارس تعليما لائقاً فسوف لايجدون تلاميذاً بعد ذلك . لأن التعليم اللائق يستغرق فترة طويلة بينما يرسل أولياء الأمور أبناءهم الى المدرسة وينتظرون نتائج سريعة . ليس من الممكن تعليمهم تعليما لائقاً فليس لديهم الصبر على ذلك . وتكون النتيجة أن يضيع التلاميذ وقتهم سدى في المدارس ولا يتعلمون شيئا ذا قيمة .

بعد ذلك يزور إنكولبيوس صالة لعرض اللوحات المرسومة حيث تعرض أعمال أبيليس Apelles وفنانين كلاسيكيين آخرين . هناك يقابل شيخا رثّ الثياب، إنه شاعر . يشرح الشاعر السبب في مظهره البائس فيقول إن الموهبة لاتصنع الثروة . يدور النقاش بين إنكولبيوس والشاعر رث الثياب حول فساد الذوق الفني . إن السبب الرئيسي في ذلك هو عبادة المال والسعي وراء الثروة ، إنهما اللذان أفسدا كل أنواع الفن والفلسفة أيضا . ينتقل بترونيوس من النثر إلى الشعر في سهولة تامة . من الصعب أن نفرق بين مواقف الهزل ومواقف الجد في رواية بترونيوس ، إذ أن النقاد قد أختلفوا حول تحديد طبيعة نوعها (٢٢)، قيل إنها هجائية ، قيل إنها رواية هزلية ، قيل إنها رواية أخلاقية ، قيل أيضا إنها رواية لا أخلاقية ، قيل إنها اقتباس رومانسي أو ملحمي ساخر (٢٣)، إن كل هذا الاختلاف الكبير هو الذي جعل من الصعب تحديد مواقف الهزل ومواقف الجد في الرواية . يظهر ذلك واضحاً حيث يبدو بترونيوس ناقداً للشاعر الملحمي لوكانوس وخاصة عندما ينقد ملحمته التي تدور حول الحرب الأهلية .

يبدأ بترونيوس نقده للوكانوس بملحوظة عامة وهي أن الشعر قد ضلل كثيرين . فإذا مانظم شخص جملة موزونة وتبعها بجملة أخرى سرعان ما أعتقد أنه قد « وزن » جبل هيليكون بأكمله . وهكذا لجأ من تعلموا في ساحات القضاء إلى نظم الشعر . إنهم يعتقدون أن نظم قصيدة أسهل من صياغة Controversia . ثم يتطرق إلى نقد ملحمة لوكانوس فيقول إن مَنْ يقدم على عمل ضخم عظيم مثل الحرب الأهلية سوف يسقط تحت عبء ثقيل إذا لم يكن مزوداً بالأدب . إنها ليست مجرد وصف لأحداث تاريخية شعراً ، فالمؤرخون قادرون على القيام بذلك بصورة أفضل (٢٤)، لكن روح الشاعر يجب أن تحلق في حرية تامة في موضوعات

(٢٢) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 159 sqq.

(٢٣) Sullivan, Op. Cit., p. 81.

(٢٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 163 sqq.

فرعية تستعرض تدخل الآلهة وتستعرض المضمون الأسطورى كى تظهر القصيدة وكأنها نبوءة عقل مخبول لاكتقرير جامد لأحداث حقيقية تدور أمام المشاهدين كما يبدو فى الأبيات المشوشة التالية . ثم يورد بترونيوس فقرة من مائتين وست وتسعين بيتا من الشعر المشوش تشبه مقدمة لملحمة تحكى غزو قيصر لإيطاليا . قد يبدو من الواضح لأول وهلة أن بترونيوس يقصد لوكانوس وملحمته عن الحرب الأهلية وخاصة أن لوكانوس كان الشاعر الملحمى الرومانى الذى لم يستخدم الآلهة وتدخلهم فى الأحداث فى نسيج ملحمته . كما أن هناك أيضا أصداء لملحمة لوكانوس تبدو واضحة فى عبارات بترونيوس . إن مايقوله بترونيوس عن الشعر فى العبارات السابقة ليس غريباً ، فأغلب معانيه تقريباً سبق أن وردت عند هوراتيوس وشيشرون وغيرهما . كما أنه يفرق بين الشعر والتاريخ . لذلك فإنه ربما لايقصد لوكانوس شخصياً بل يتحدث بشكل عام عما وصل إليه الأدب فى عصره. وربما أيضا يقصد أن صياغة ملحمة حول أحداث تاريخية معاصرة عملية صعبة للغاية وأن المؤرخ فى هذا المجال أنسب من الشاعر .

للأسف الشديد لم يصلنا نص رواية ساتوريكون كاملة . إن مالدينا منها لايعدو أن يكون مجموعة من الشذرات من الكتاب الخامس عشر والكتاب السادس عشر أما باقى الرواية فقد أتى عليها الزمن والتهمتها الرمال . كنا نأمل أن يصلنا النص كاملاً فإن بترونيوس كان ذا عقل ناضج أكثر من برسيوس وأكثر تذوقاً للشعر والأدب بوجه عام من سنيكا الأصغر .

سنيكا الأصغر :

لم يساهم سنيكا الأصغر (٤- ٦٥م) فى مجال النقد الأدبى مساهمة فعالة بالقدر الذى كنا ننتظره من كاتب رواقى بارز قام بدور هام فى مجال الكتابة الأدبية والفلسفية (٢٥)، لم يناقش النظريات الرواقية فى الشعر والخطابة ، ماعدا مرة واحدة حيث ناقش الأسلوب بوجه عام وبطريقة عابرة (٢٦)، وحتى عندما فعل ذلك فقد كان كل اهتمامه هو أن يبرهن أن أسلوب الكاتب يعكس شخصيته . الفكرة ليست جديدة ، لكنه تناولها بمزيد من التفصيل لم يسبق لأحد أن فعل مثله من قبل كما أنه يطبقها على المجتمع أيضا فيرى أن النتاج الأدبى يعكس فضائل العصر ومساوءه . إن الأسلوب يؤثر فى الثقافة كما يؤثر فى الناس والفرق بينهم يكون فى

---

(٢٥) Rose, Op. Cit., pp. 360 sqq.

(٢٦) Seneca, Letter to Lucilius, 114, 1 - 22.

المظهر وليس فى الرأى . لذلك فليس من الغريب أن يكون الأسلوب فى مجتمع من المجتمعات يستخدم الجمل المدورة المنتفخة بينما يستخدم فى مجتمع آخر جملاً قصيرة مفككة متعثرة (٢٧).

يتخذ سنيكا مايكيناس صديق أوغسطس ومولى هوراتيوس مثالاً للأسلوب الفاسد الذى يعكس فساد الروح ، ثم ينطلق ليناقش هذه الفكرة بالتفصيل (٢٨). إنه يستشهد بأمثلة على أسلوب مايكيناس « المخمور » الرخو المتقطع الملتو . إن الرفاهية تقود إلى احتقار التشبيهات المصطنعة والفظاظة غير المتوقعة والإطناب غير المناسب . قد يكمن الخطأ فى الفرد أو فى العصر ، والمساوىء التى ترجع إلى العصر يمكن التغاضى عنها . يواصل سنيكا مناقشته حيث يرى أنه لايوجد كاتب عظيم معصوم من الخطأ الذى يمكن التغاضى عنه . بل إن سنيكا يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يختلف مع كل قواعد النقد الكلاسيكى إذ يرى أنه ليس هناك قوانين أو قواعد تحكم الأسلوب ، وإن عادات المجتمع هى التى تغير الأسلوب ، ولايبقى الأسلوب كما هو لفترة طويلة . إن البعض يقدس الكتاب الرومان الأوائل ، والبعض الآخر يتحاشى كل ماهو غير عادى ويفضل الأسلوب الذى يتصف بالكآبة . كلاهما مخطىء (٢٩). كما أن البعض يبحث عن أسلوب متشنج غير مترابط والبعض الآخر يفضل الأسلوب الموسيقى متعدد الطبقات والبعض يفضل أسلوب المبالغة والإغراق أو الجمل ذات النهايات البطيئة الرتيبة مثل شيشرون (٣٠).

يرى سنيكا أن أحد الكتاب المعروفين عادة مايبتكر أسلوباً عصريا ثم يتبعه الكتاب الآخرون . فالكاتب ساللوستيوس - على سبيل المثال - هو الذى ابتكر الأسلوب المختصر الغامض ذا الجمل المبتورة . ثم بالغ كتاب آخرون فى تقليده لأنهم فكروا أن يقلدوا ما ابتكره سالوستيوس بدون تفكير (٣١). إن مثل هذا التقليد لايعكس بالضرورة شخصية المقلد ، لكنه يؤدى إلى الرغبة فى جذب الانتباه بأى حال من الأحوال . هناك علاقة مباشرة بين الشخصية والأسلوب بوجه عام فإذا بحث المرء عن شخصيته فسوف يبحث عن الأسلوب نفسه . هذه المناقشة صادرة عن دعوة فلسفية ، لكنها تتضمن بعض الأفكار الجديرة بالاهتمام وخاصة الفكرة

---

(٢٧) Grube, Op. Cit., pp. 268 sqq.

(٢٨) Seneca, Op. Cit., 114, 4 - 8.

(٢٩) Ibid., 114, 13 - 14.

(٣٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 168 sqq.

(٣١) Seneca, Op. Cit., 114, 19.

التى تقول إن الأسلوب يعكس الشخصية وأن النماذج الأسلوبية تعكس شخصية المجتمع ، وإن الكتاب العظام يصبحون نماذج يحتذى بهم وأن التقليد يؤدى إلى المبالغة وأنه ليس هناك قواعد مطلقة للأسلوب . يبدو أن نصيحة سنيكا بوجه عام. تدعو إلى الاعتدال والبعد عن التمادى وهى تتفق مع المبدأ الرواقى الذى ينادى بأن يكون الأسلوب متمشياً مع الطبيعة κατὰ φύσιν .

بالإضافة إلى ذلك فإن سنيكا يهتم فقط بالأسلوب المناسب للعرض الفلسفى. يرى أن المضمون يأتى فى الأهمية قبل الشكل ويؤكد ذلك عندما يرد على شكوى لوكيليوس من أنه لايكتب خطاباته بحرص كاف (٣٢)، فإن الاهتمام يعنى العواطف الدافئة . إنه يفضل أن تكون خطاباته فى صورة حديث أما الإلقاء فيمكن تركه للخطباء . ومع ذلك فإن سنيكا لايحث على الزخرفة . إنه لايريد أن تكون خطاباته جافة أو تافهة ، فليس من الضرورى أن تتنكر الفلسفة للموهبة . حقا إن المضمون أهم من الشكل ، لكن إذا جاء الشكل جيداً دون قصد فيجب ألا نرفضه لكن لايجب أن نسعى وراءه من أجل ذاته . إن المرء لايبحث عن طبيب فصيح ، لكن إذا كان الطبيب الجيد فصيحا فليس هناك عيب فى ذلك ، فقد تكون فصاحته ذات نفع . أو كما يقول فى مكان آخر (٣٣)، إن الأسلوب هو الثياب بالنسبة للفكر وإذا كان يمكن الربط بين الحكمة والفصاحة فإن ذلك يكون أكثر جاذبية . فى مكان آخر من نفس الخطاب يهاجم سنيكا بقوة طريقة إلقاء فيلسوف يدعى سيرابيو Serapio كان لوكيليوس قد استمع إليه (٣٤)، إن إلقاءه جارف لايليق بفيلسوف . لم يكن سنيكا يفضل الأسلوب الذى يتصف بالبطء الشديد ولابالسرعة الهائلة . إنه يفكر هنا فى الإلقاء لكنه يذكر بعض الصفات التى تنطبق على الأسلوب وليس على الإلقاء . إنه يفضل الأسلوب المتوسط ، لكن من المحتمل أنه لم يكن يفكر فى التركيبة الثلاثية للأسلوب وأن المصطلحات التى يستخدمها ليست مصطلحات فنية . إنه يبرر فكرة الاعتدال فقط .

يبدو أن لوكيليوس كان غير راض عن أسلوب بابيريوس فابيانوس Papirius Fabianus الذى ربما كان صديقا لأسرة سنيكا ، لذلك يهبّ سنيكا للدفاع عنه(٣٥)، إنه يؤكد لصديقه لوكيليوس تفوق المضمون على الشكل فى الأهمية لكنه يرفض النقد الموجه إلى أسلوب فابيانوس بأنه غير مريح ومتدفق وغير

(٣٢) Ibid., 75, 1-7.

(٣٣) Ibid., 115, 3.

(٣٤) Ibid., 115, 40.

(٣٥) Ibid., 100.

منمق. لكنه يعترف فى نفس الوقت بأنه فى حاجة إلى مزيد من التهذيب وإلى بناء أفضل لكن ليس هناك فى أعماله شىء من الزيف وإن كان أقل جودة من أسلوب كل من شيشرون وبولليو وليفيوس . يبدو أن سنيكا ليس محايداً إذ أنه ينقد سيرابيو بقوة لأنه لايحبه بينما يترفق بصديق الأسرة فابيانوس .

إذا كان سنيكا قد أبدى ملاحظات نقدية عن الأسلوب ، فلنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه الملاحظات تنطبق على أسلوبه أم لا . إن أسلوبه يتفق تماماً مع مواصفات لاتينية العصر الفضى بخطابيته التى تسعى نحو تحقيقِ التأثِير فى النفس وبنصائحه الذكية وتناقضاته الظاهرة والتضاد والإرْداف الخلْفى Oxymoron . لسنا هنا بصدد التعرض لتراجيديات سنيكا إذ أنه لم يتناول الأسلوب التراجيدى . لكن يكفى القول إن أسلوبه التراجيدى يتصف بالخطابية وينتمى إلى نوع أسلوب لوكانوس وإن كان سنيكا يتحاشى شطحات لوكانوس . يمكن القول أيضا إن أسلوب سنيكا تتفق خصائصه مع خصائص الأسلوب الرواقى فى النثر . إنه يحاول أن تكون رسائله فى صورة محادثة ولقد كان فى الواقع متحدثا لبقا . وإذا تذكرنا أنه قال إن الكاتب هو طفل عصره فليس لنا أن نلومه على نفاقه المتعمد .

هكذا يتضح أن كتاب عصر نيرون يصورون الإحساس بانهيار المجتمع الرومانى وتدهوره وابتعاده عن العصر الذهبى . لم يكن الكتاب المعاصرون يقللون من حجم ذلك الانهيار ولا من خطورته بل كانوا على العكس يضخمون من ذلك الحجم وتلك الخطورة . كانوا يرون أن سببه هو الطبيعة المزيفة للخطابة التى كانت قد أصبحت تمثل التدريبات الرئيسية فى المدارس . كانوا مدركين تماماً لضعف الأسلوب فى عصرهم ، كانوا غير راضين عن صفاته لكنهم لم يستطيعوا تحاشيها . كانوا يحترمون الأدب الجيد ، لكن التقليد – الذى كان قد تحول قبلهم على أيدى كتاب واثقين كل الثقة فى أنفسهم إلى منافسة – قد أصبح فى أيديهم حينذاك مجرد تقليد مباشر يتصف بالمبالغة كما يظهر عند برسيوس ولوكانوس وبترونيوس . كان ذلك العهد عصراً يعرف قدر نفسه ، لم يكن قد أعد نفسه للامبراطورية ، كان ينظر خلفه فى رومانسية سواء فى مجال السياسة أو الأدب ، كان يفكر فى الأيام الأخيرة من الحكم الجمهورى ومن عصر أوغسطس . كانت السنوات الأُولى من حكم نيرون فترة أمل فى مجال السياسة والأدب ، لكن انتهى الأمل وأُسدِل الستار مرة أخرى أثناء السنوات الأخيرة من حكمه ، وسوف لايرتفع مرة أخرى الا بعد مقتل دوميتيانوس .

مابعد نيـرون :

بعد موت نيرون فى عام ٦٨م حدثت تغيرات سياسية واجتماعية كان لها أثرها الواضح على مسار النقد الأدبى فى روما . مع بداية حكم الامبراطور فسبسيانوس (٦٩ – ٧٩م) عاد السلام إلى روما معلناً نهاية فترة من الفوضى وعدم الاستقرار . بدأت فترة ازدهار ، ثم ازداد هذا الازدهار فى عهد الامبراطور تيتوس (٧٩ – ٨١م)، ثم ازداد أكثر فى عهد الامبراطور نيرفا Nerva (٩٦ – ٩٨م) ، ثم بلغ أوجه فى عهد الامبراطور ترايانوس (٩٨ – ١١٧م) . أتاح هذا التطور فرصاً كثيرة لازدهار الحضارة باستثناء الأحداث والاضطرابات التى تخللت مسيرة الامبراطورية الرومانية أثناء عهد الامبراطور دوميتيانوس (٨١ – ٩٦م) . من بين نتائج ذلك التغير فى الظروف الاجتماعية ظهور الحماس والرغبة نحو التعليم الذى كانت قد أهملته الدولة . بدأت فى عهد فسبسيانوس أول محاولة للتخلص من ذلك الخلل الذى أصاب المؤسسات التعليمية [٣٦]، إن اعتراف الامبراطور بموهبة كوينتيليانوس واعتراف الدولة فى ذلك الوقت بضرورة التفكير العقلى أدى إلى بعث حياةٍ جديدة فى جسد النقد الأدبى . فقد كان كوينتيليانوس بموهبته الفذة من أكفأ مَنْ حاولوا إرساء دعائم مناهج صالحة فى التعليم وفى البحث فى النظريات الأدبية وفى الطرق التعليمية التى كانت متبعة حينذاك . كان كوينتيليانوس ذا تأثير بالغ فى ذلك العهد . ربما كان أعظم قوة فكرية مؤثرة فى جيله . ظهرت نتائج مجهوداته فى تنقية الذوق الأدبى بوجه عام على أكثر من شخص واحد من معاصريه . فلقد تسبب تدهور الأدب فى تراكم المشاكل الملحة التى فرضت نفسها على الجيل الجديد ، ولم تكن الطفرة النقدية التى نشأت عن ذلك سوى محاولة للتصدى لتلك المشاكل المختلفة . لم تعد المشكلة مشكلة الصراع بين الأسلوب الأسيوى والأسلوب الآتيكى ، أو بين أنصار أتباع النماذج الاغريقية الكلاسيكية وهؤلاء الذين يفضلون النماذج السكندرية . لم يتوقف الاهتمام بتلك الصراعات منذ العصر الأوغسطى ، لكن أضيفت اهتمامات أخرى مثل مناقشة الأسباب التى أدت إلى تدهور الخطابة (أى الأسلوب النثرى) ، أو محاولة التوصل إلى أنجح الوسائل لتصحيح الأسلوب الردىء الذى ساد الشعر والنثر على السواء ، أو مساوىء الخطابة ، أو الرغبة المتزايدة نحو الشعر الرومانى القديم . ليس من الغريب إذن أن نجد أن النقد فى هذه المرحلة كان يهتم بالدرجة الأولى بمشاكل

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 175 sqq.(٣٦)

الخطابة والأسلوب النثرى وأن تناول الشعر فى حد ذاته لم يكن سوى عمل غير مقصود . إننا لانستطيع القول إن الاهتمام بالشعر كان قد أختفى تماماً لكن مما لاشك فيه أن الشعر كان قد هبط من منزلته العالية فى عهد أوغسطس . من ناحية أخرى فإن اهتماماً عاماً جديداً بدراسة الخطابة قد ظهر بفضل تأثير كوينتيليانوس مناهضاً لمناهج التعليم التى وضعها سنيكا الأصغر . لم يكن الاتجاه الجديد موجهاً ضد سنيكا فقط بل تجدد الصراع القديم مرة أخرى بين الفلسفة والخطابة . لقد أصيب كوينتيليانوس بالقلق عندما لاحظ اتجاه الشباب نحو الفلسفة الجديدة فطفق يدافع عن الخطابة كأداة تعليمية تناسب الرومان إلى حد كبير . وكان تأثيره فى هذا المجال واضحاً وبالغاً للغاية . لعل مايؤكد ذلك هو أن الفلاسفة قد طردوا من روما مرتين أثناء ذلك العصر . فى ضوء تلك الظروف التى نشأت عنها حركة إحياء النقد الأدبى المرتبطة بالنصف الثانى من القرن الأول الميلادى يمكن التعرض للأعمال النقدية التى ظهرت فى ذلك العصر . فيما يتعلق بكوينتيليانوس فسوف نؤجل الحديث عنه الآن إذ أن مقاله بعنوان تدريب الخطيب قد ظهر فى نهاية القرن تقريباً . لذلك فسوف نتعرض أولاً لآراء تاكيتوس فى مقاله بعنوان محاورة الخطابة والتى ظهرت قبل ظهور عمل كوينتيليانوس .

تاكيتوس :

كورنيليوس تاكيتوس Cornelius Tacitus (٥٥ - ١٢٠م) أمكن معرفة بعض المعلومات عن حياته من أعماله . كان على علاقة وثيقة بالجماعة المعارضة لسياسة الدولة وكان مناصراً للنظام الجمهورى ، لكنه لم يكن ثائراً لدرجة أن يرفض الالتحاق فى خدمة الامبراطورية (٣٧)، شغل منصباً عاماً فى عهد كل من الامبراطور فسبسيانوس والامبراطور تيتوس والامبراطور دوميتيانوس (٣٨)، تزوج فى عام ٧٨م تقريباً من ابنة يوليوس أجريكولا . Gn. Iulius Agricola أشهر حكام بريطانيا تحت حكم الامبراطور دوميتيانوس ، وكان بعيداً عن روما - ربما فى منصب عام - عندما مات والد زوجته فى عام ٩٣م (٣٩)، عاد إلى روما وعاش فى فزع دائم أثناء الاضطرابات التى حدثت فى السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس . شغل منصب قنصل فى عام ٩٧م تحت

---

(٣٧) Rose, Op. Cit., pp. 410 sqq.

(٣٨) Tacitus, Annal., I, 1.

(٣٩) Idem., Agricola, 45.

حكم نيرڤا Nerva . كان حاكما لمنطقة آسيا الصغرى فى عام ١١م تقريباً . تحت حكم الامبراطور ترايانوس . استمتع بالشهرة ككاتب طوال فترة طويلة من حياته . أول أعماله هو حوار عن الخطباء Dialogus de oratoribus ، ثم يلى ذلك أجريكولا Agricola وهو تسجيل لقصة حياة والد زوجته أجريكولا ، ثم جرمانيا Germania ويتناول شعوب أوربا الوسطى . أما أهم أعماله هو الحوليات Annales وهو عمل تاريخى ورد إلينا فى بعض المخطوطات تحت عنوان منذ رحيل أوغسطس المقدس ab excessu divi Augusti . أهم أعماله بالنسبة لمجال النقد الأدبى هو حوار عن الخطباء .

إن الحوار الذى كتبه تاكيتوس بعنوان حوار عن الخطباء تعود أهميته إلى سببين :إنه أدق مناقشة وصلتنا حتى الآن حول أسباب انهيار الخطابة ، كما أنها تعطى وجهة النظر العكسية ممثلة فى شخصية ماركوس أپير Marcus Aper وهو رجل حضر من بلاد الغال وأصبح من أشهر الخطباء فى روما وينكر أن الخطابة قد تعرضت للانهيار فى فترة مامن فترات تطورها . يتخيل تاكيتوس أن المناقشة دارت فى عام ٧٤ - ٧٥م وهو العام السادس لحكم الامبراطور ڤسبسيانوس عندما كان تاكيتوس فى العشرين من عمره . مكان المناقشة منزل كورتياتوس ماترنوس Curtiatus Maternus وهو خطيب وكاتب تراجيدى مرموق قرر أن ينسحب من ميدان السياسة ويكرس حياته لنظم الشعر . هذا بالاضافة إلى يوليوس سكوندوس Juluis Secundus الذى يصفه كوينتيليانوس بأنه صاحب أسلوب دقيق ورشيق (٤٠)، يقف ماركوس أپير فى طرف ويقابله يوليوس سكوندوس على الطرف الآخر كصاحب أسلوب جرىء عنيف . المتحدث الرابع الذى يشترك فى المناقشة فى وقت لاحق هو ڤبسانيوس ميسالا Vepsanius Messala وهو المواطن الرومانى الوحيد بين المتحدثين ، إنه شخصية أريستوقراطية يرد ذكره فى الحوليات كمؤيد للامبراطور ڤسبسيانوس ومؤرخ للحروب الأهلية التى قامت فى عام ٦٦م (٤١)، تاريخ كتابة الحوار أو نشره غير معروف على وجه التحديد (٤٢)، البعض يرى أنه يرجع إلى عهد الامبراطور تيتوس ، والبعض الآخر يرجعه إلى السنوات الأولى من حكم الامبراطور دوميتيانوس ، بينما يرى البعض الآخر أنه قد نشر فى عام ١٠١ / ١٠٢م بعد موت الامبراطور دوميتيانوس وبريطون بينه وبين تولى

---

(٤٠) Quintilian, 10, 1, 120; 10, 3, 12 - 14.

(٤١) Tacitus, Annal., 3, 9; 3, 25.

(٤٢) Syme, The Friend of Tacitus, p. 135.

يوستوس فابيوس Justus Fabius منصب قنصل إذ أن تاكيتوس يهدى الحوار إليه فى عام ١٠٢ م (٤٣)، من الواضح أنه لايمكن أن يكون قد نشر أثناء سنوات الظلم والقسوة التى مرت بعهد الامبراطور دوميتيانوس ، لأن اللهجة المعادية للامبراطورية فى هذا الحوار تجعل صدوره فى تلك السنوات مصدر خطر على صاحبه (٤٤).

منذ بداية الحوار تظهر لهجة مناهضة للسلطة (٤٥)، إذ أن أبير وسكوندوس يناديان على ماترنوس فيجدانه يستعد لنشر تراجيديا بعنوان كاتو Cato والتى قرأ فقرات منها فى اليوم السابق . ينصحه سكوندوس بأن يخفف من اللهجة العنيفة التى أغضبت دوائر البلاط الامبراطورى وكانت حديث المدينة . لكن ماترنوس يؤكد أنه لن يفعل ذلك ، بل إنه سوف يذهب إلى أبعد من ذلك فى تراجيدته التالية بعنوان ثويستيس (٤٦)، عندئذ يلوم أبيرماترنوس لأنه أهمل الحياة السياسية ، إذ أن الشعر يليق بمن ليس لديهم القدرة على الخطابة (٤٧)، إنه يرسم صور رائعة لما تمنحه الخطابة للخطيب وفوائدها للخطيب وأصدقائه على السواء والبهجة التى تبعثها فى نفس الخطيب عندما يعلم أن قوته وثروته وعظمته نتيجة لموهبته الشخصية وليس مصدرها نفوذ مولاه . أما الشعر فإنه لايمنح صاحبه سوى شهرة محدودة زائلة . ثم يتساءل مافائدة الشعر . إن الشعراء عندما يقعون فى ضيق فإنهم يبحثون عن الخطباء ليدافعوا عنهم . إن الشعر نوع من أنواع الفصاحة لكنه نوع أدنى . شيء طيب أن ينظم الاغريق الشعر ، لكن الرومان لديهم أشياء أفضل وأسمى عليهم أن يقوموا بها . عندما يجيب ماترنوس فإنه يعترف أن الشعر لايحقق له الأمن والأمان ، بل يجر عليه المتاعب أكثر من الخطابة ، وأصدق دليل على ذلك هو تراجيديته كاتو . لايقتنع ماترنوس برأى أبير . تعطينا المناقشة صورة صادقة لرجل من بلاد الغال فخور بمركزه وثروته اللذين حصل عليهما فى روما . كما لايجب أن تفوتنا لهجة السخرية التى تتصف بها المناقشة .

إن ماترنوس – هكذا يجيب – لايكترث بالثروة أو المجد الذى يصورهما أبير ويرى أن قيمة الشاعر عظيمة ، ويضرب مثالا بڤيرجيليوس . إن قراءة شعره

(٤٣) Idem, Tacitus, Vol. I, 116.

(٤٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 178 sqq

(٤٥) Tacitus, Diologue, 3.

(٤٦) Grube, Op. Cit., pp. 276 sqq.

(٤٧) Tacitus, Op. Cit., 5 - 10.

هى التى كسرت شوكة ڤاتينيوس Vatinius المهرج أثناء حكم الامبراطور نيرون . إن جموع الشعب الجاهل والخطابة الدامية فى عصره لاتجذب اهتمامه بل إنه يفضل العزلة فى الريف (٤٨)، ثم يمتدح الشعر بأنه الفصاحة الفطرية وامتداد للتراث القديم . إن الفقرة بأكملها هجوم على الخطابة أكثر منها دفاع عن الشعر . فى تلك اللحظة (٤٩) يصل ميسالا فيعلن سروره لأنهم منهمكون فى مناقشات جادة وليسوا مشغولين بمناقشة مشكلة قانونية أو يتدربون على الخطابة . يهنىء سكوندوس بمناسبة صدور كتابه الأخير ، كما يمتدح أبير لأنه لم يعتزل بعد الـ Controversiae التى تدرس فى المدارس بل يفضل أن يقضى أوقات فراغه على طريقة الخطباء المحدثين وليس على طريقة الخطباء القدامى . إن أبير يدرك تماماً أن مديح ميسالا له ليس إلا سخرية وتهكم فيلومه على حبه للقدماء . وهكذا تجرّنا المناقشة إلى الصراع بين القديم والحديث وهى مقدمة ضرورية لمناقشة أسباب انهيار الخطابة طالما أنها تؤكد فعلاً على حدوث الانهيار . يوافق الجميع ماعدا أبير الذى ينطلق فى الدفاع عن معاصريه فى خطاب فى غاية الأهمية بالنسبة إلينا لأن وجهة نظره لم تصل إلينا بهذا القدر من التفصيل فى أى نص نقدى آخر حتى الآن (٥٠)، إنه يرى قبل كل شىء أن لفظ « القدامى » لفظ مضلل ، إذ أن عصر شيشرون لم يمض عليه سوى جيل واحد . لكن من الواضح أن حشد شيشرون فى زمرة القدامى هو فى حد ذاته مغالطة أكثر منه دفاع عن الفكرة (٥١).

عندئذ يؤكد أبير أن الخطابة تتغير مع تغير الزمن ، وأن الظروف المختلفة تتطلب أساليب مختلفة ، فحتى بين من يسمونهم قدامى توجد أنواع مختلفة من الخطابة . إن شيشرون أيضا له من ينتقده ويقلل من قدره . لكنه يرى أن التعبير الذى طرأ على الخطابة كان إلى أحسن وليس إلى أسوأ . إن كاسيوس سرفيوس Cassius Servius هو الذى فطن الى مانحتاج إليه . لقد أصبحت خطب ڤارو Varro غير متفقة مع ظروف العصر ولم يعد لها نفس التأثير بعد . لقد أصبح أفراد العامة أنفسهم أكثر إقبالاً على المناقشة وأصبح لديهم قدر أكبر من المعرفة عن الخطابة والفلسفة . لم يعودوا قانعين بالأفكار الخطابية المتحجرة مثل الكتب

(٤٨) Ibid., 11 - 13.

(٤٩) Ibid., 14.

(٥٠) Ibid., 16 - 24.

(٥١) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 186 sqq.

المدرسية لهرماجوراس وأبوللودوروس ولا بالأحاسيس الجامدة . لقد نشأت الحاجة إلى شيء جديد ، شيء أسرع وأوقع أمام القضاة الذين ينطقون بالأحكام معتمدين على قوتهم وسلطتهم وليس على القوانين أو الحقوق . إن مثل هؤلاء القضاة لايتصفون بالصبر وغير مستعدين للإنصات . إن القاضى فى هذه الأيام لاينصت إلى الدفاع إلا اذا اكتسحته المناقشات السريعة الخاطفة والأقوال المأثورة البراقة والصور الكلامية المتقنة وإلا سوف يعرض عنه . وحتى الجمهور العام الذى يتجول هنا وهناك فقد اعتاد على أن يطالب بخطب سارة متقنة ، إنه لن يتحمل الوسائل المرْهقة التى عفا عليها الزمن بل يتحمل فى المسرح الممثل الذى يأتى بحركات روسكيوس Roscius أو أمبيڤيوس توربيو Ambivius Turpio . يزكى أيبر الأقوال المأثورة البراقة القصيرة المعروفة للعامة المطرزة باللمسات الشعرية التى ترد بين لحظة وأخرى . إن هذه الأساليب المزخرفة التى ترضى عنها الأغلبية يعتبرها أيبر من مزايا الفصاحة المعاصرة . إنه يعتقد أن الشباب على حق فى ولعة بالخطب التى تشبه الأحجار الكريمة ، كما أنها تعجب القضاة أيضا . إن الخطابة القديمة تثير الملل والسخرية (٥٢).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن شيشرون الذى دخل فى صراع مع معاصريه كما يدخل الآن أيبر مع ماترنوس فى صراع ومناقشات جادة . إن معاصرى شيشرون معجبون بالقدماء بينما هو نفسه يفضل الخطابة الحديثة . إن شيشرون هو أول من درس الخطابة ، أول من طور اختيار الكلمات وهذب ترتيبها أى هذب الإيقاع ، وحاول أن يزخرف الأقوال العادية وكانت له بعض الأقوال المأثورة البليغة وخاصة فى الخطب التى صاغها أثناء السنوات الأخيرة من عمره حينما كان قد أدرك عن طريق المران والخبرة كيف يكون الأسلوب الأفضل . إن خطبه الأولى ليست خالية من عيوب القدماء ، فهو بطيء فى مقدماته مسهب فى روايته طويل النفس فى استطراداته ، عواطفه تشتعل ببطء ونادراً ماتصل إلى درجة الغليان ، بعض جمله تنتهى بإيقاع جميل . ليس فى خطبة شيء يستشهد به المستمع ، ليس فيها شيء يحمله معه إلى المنزل . إنه مثل مبنى قديم جدرانه قوية معمرة لكنها ليست ذات ألوان زاهية ولاشكل جميل . إن الخطيب يجب أن يكون مثل رب الأسرة الثرى المشهور كى يعيش تحت سقف لا يحميه فقط من الرياح والأمطار بل يشاهد من خلاله مناظر تسر العين ، يعيش فى منزل ليس مفروشاً

(٥٢) Grube, Op. Cit., pp. 278 sqq.

بالأثاث الضرورى فقط بل يحتوى على الذهب والأحجار الكريمة التى يستطيع أن يلتقطها بيده وينظر إليها . يجب أن يستخدم الخطيب كلمات لا يعلوها الغبار ولا جملاً ذات تركيب بطىء أعرج بفعل الزمن . يجب عليه أيضا أن يتحاشى النكات البذيئة الغبية ، وأن ينوّع فى ترتيب الكلمات ولاينهى جمله بإيقاع واحد لا يتغير .

يواصل أبير حديثه قائلاً إنه لايسخر من «عجلة الحظ» الخاصة بشيشرون ولا عدالته القارّية (نسبة إلى قارو) ولاجملته الثالثة التى تأخذ مكان القول فى كل خطبة وهى esse videatur بعد كل ثانى جملة . يذكر أبير ذلك رغماً عن إرادته - على حد قولهِ - ولايذكر أشياء أخرى كثيرة . مع ذلك فإن هذه الجمل تحوز الإعجاب لدى مَنْ يطلقون على أنفسهم خطباء المدرسة القديمة ويقلدونها . لايذكر أسماء لكنه يشير إلى أنماط مثل هؤلاء الذين يفضلون لوكيليوس على هوراتيوس ولوكريتيوس على ڤيرجيليوس ، ومَنْ يكرهون ويحتقرون أعمال الخطباء المحدثين ويعجبون بأعمال كالڤوس (٥٣).

إن مثل هذه الملاحظات النقدية التى يوجهها أبير نحو أعمال شيشرون ربما كانت تثير دهشه معاصريه وتثير دهشة شيشرون نفسه ، إذ أنها مديح لشيشرون حيث تصفه كرائد للاتينية العصر الفضى فيما يتعلق ببعض الجوانب مثل الإيقاع والـ Sententiae والفقرات المزْهرة - ، وتلومه من أجل وسطيّته وعواطفه غير المتأججة . لكن ماترنوس يجيب آبير قائلاً إن أبير يقترض مبادىء شيشرون النقدية فى أكثر من مثال ويستخدمها فى نقده لشيشرون نفسه . إن ذلك ليس سوء تفسير لكنه النتيجة الطبيعية لتغيّر الذوق كما أنه يشرح ما وصل إليه معاصرو آبير من عنف وتمسك بالأسلوب الأسيوى . إن كل حديث أبير هو فى الواقع قطعة حية واقعية من النقد الذى كان سائداً حينذاك . ثم ينبرى ميسالا للدفاع عن شيشرون (٥٤). إنه يوافق على فكرة أن الأساليب تختلف باختلاف العصور وأن من الممكن وجود أساليب مختلفة أثناء العصر الواحد ، لكن الاختلاف بين شيشرون ومعاصريه ليس شيئا يذكر إذا ماقورن بالاختلاف بينهم جميعا من ناحية وبين الخطباء المعاصرين لكل من أبير وماترنوس من ناحية أخرى . إنه يوافق على أن الخطابة قبل شيشرون لم تكن قد تطورت تطوراً كاملا لكنه يشن هجوماً على أسلوب الكتاب المعاصرين المتدهور . إنه يرى أن عملية التدهور بدأت مع بداية

---

(٥٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 192 sqq

(٥٤) Tacitus, Diolgue, 25 - 26.

العصر الامبراطورى . هنا يقاطع ماترنوس ميسالا ويذكره بأنه قد وعد بمناقشة أسباب تدهور الخطابة التى يعترف بها الجميع كحقيقة واقعة ماعدا آبير . أما بقية حديث ميسالاً فهو هجوم شديد على التعليم المعاصر . لقد اختلفت الفضائل الرومانية القديمة ، أصبح الشباب كسولا ، والمعلمون جهالاً ، وأولياء الأمور غير مبالين . ثم يتتبع عيوب التعليم بدءاً من تعليم الأطفال مروراً بالتعليم الأولى حتى يصل إلى مدارس الخطابة حيث يهاجم بعنف شديد التدريب على فن الكلام . لكنه فى النهاية يمدح بشدة التعليم العام للخطيب كما دعى إليه شيشرون ومارسه . هكذا يكشف عن السبب الرئيسى الذى أدى إلى انهيار حال الفنون الدنيا .

يتبع ذلك فجوة فى النص والتى من المفروض أن تحتوى على بقية حديث ميسالا وماقاله سكوندوس استكمالاً للمناقشة . بعد هذه الفجوة يتحدث ماترنوس ويواصل حديثه حتى نهاية النص الذى بين أيدينا . إنه يرى أن الخطابة ازدهرت بين الاغريق والرومان أثناء العصور المضطربة . إن المحاكمات السياسية الخطيرة وذبذبات الديمقراطية قد صنعت الخطباء العظام الذين كان تأثيرهم عظيما بقدر موهبتهم . لكن السلام والاستقرار اللذين حققتهما الامبراطورية لم يصنعا خطابة عظيمة . هذا بالاضافة إلى إعادة تنظيم دور القضاء ، وأوامر بومبيوس بتحديد طول الخطبة ، وتحول أغلب القضايا إلى قضايا مدنية أو قضايا ثانوية أمام نوعيات مختلفة من أصحاب المناصب الرسمية حيث لاتوجد تجمعات شعبية تبعث الحماس فى نفوس الخطباء وحيث أن كل الأمور قد تم ترتيبها بكفاءة عالية . إن كل ذلك قد أدى إلى تدهور حال الخطابة ، فالجنود الماهرون يتدربون على القتال أثناء الحروب والخطباء العظام يتدربون على الخطابة أثناء فترات الصراع المدنى .

إن مقال حوار عن الخطباء يرسم لنا صورة صادقة بأسلوب درامى من المسلم به أن تاكيتوس كان مدركاً إدراكاً تاماً أن عقارب الساعة لايمكن أن تعود إلى الوراء حيث عصر الجمهورية . لاشك أن السلام الذى حققته الامبراطورية كان نعمة وخيراً لكنه لم يكن يبدو كذلك للمواطنين الذين عاشوا فى روما أثناء عهد كاليجولا ونيرون والسنوات الأخيرة من عهد دوميتيانوس . لكن حقيقة أن الأمور لن تعود إلى ماكانت عليه من قبل لم تجعل ماترنوس متحمساً أو غير متفهم للموقف . إن حديثه الأخير يجب أن يفهم فى ضوء هجومه السابق على الخطابة «المخضبة بالدماء» وعلى شخصيته بوجه عام . كما أن علينا ألا ننسى نقد ميسالاً للتعليم المعاصر حيث يتفق معه الجميع ماعداً أبير (٥٥).

Ibid., 35.(٥٥)

يعتقد بعض العلماء أن تاكيتوس يتحدث على لسان ماترنوس فى حوار عن الخطباء لأن تاكيتوس لم ينعزل عن الحياة العامة ليكتب فى التاريخ الذى كان يعتبره القدماء نداً للشعر . قد يكون فى ذلك الاعتقاد شيء من الصواب ، لكن ربما لايكون كل الصواب (٥٦)، من الواضح أن تاكيتوس يتعاطف بدرجة ملحوظة مع هجوم ميسالا على التعليم المعاصر . لكن تاكيتوس لم يكن مثل ميسالا مجرد laudator temporis acti . إن أپير لديه بعض الحق وتاكيتوس رأى ذلك الحق وإلا لم يكن قد طور أسلوبه وأسلوب لاتينية العصر الفضى .

إن المساهمة الحقيقية التى قدمها تاكيتوس فى مجال النقد الأدبى تكمن فى تحليله الدقيق البارع لأسباب تدهور الخطابة وفيما يقترحه من وسائل العلاج وفى المناهج الجديدة التى يستخدمها فى إدارة المناقشة . فى تفسيره لأسباب التدهور يقدم تاكيتوس لظهور بعض النظريات النقدية . إنه غير مقتنع بالتفسيرات المبكرة لتدهر الأخلاق وفساد الذوق أو لنشأة خطابة زائفة فى مدارس تعليم الخطابة ، بل إنه يقرر أن الخطابة لكونها صورة من صور التعبير السياسى فإنها قد تأثرت بالتغيرات السياسية ، تلك التغيرات المتتالية التى ميزت روما فى كل من العصرين الجمهورى والامبراطورى . وطالما أن الاختلاف الأساسى ليس – فى رأية – فقدان الحرية فى العصر الجمهورى بقدر ماهو توقف الصراع السياسى الذى كان دافعاً رئيسيا لازدهار الخطابة فإنه لذلك يرى أن توقف الصراع السياسى فى العصر الامبراطورى هو أهم أسباب تدهور الخطابة . هكذا يقترب تاكيتوس إلى أهم نقطة فى المشكلة . بالإضافة إلى ذلك فإن من أهم مايساهم به تاكيتوس هو تلك الآراء التى يقترحها حول خصائص ومميزات الخطابة التى يرى أنها ليست محددة على الاطلاق لكنها تتغير بتغير الوقت . فإن لكل جيل أن يتبنى الشكل الخطابى الذى يتلاءم مع ذوق أبنائه ، وبذلك يؤكد الحرية الكاملة فى التجديد . لقد توقف النقد عند تاكيتوس عن أن يكون نوعاً من أنواع العقيدة أو التدريب المدرسى ، كما أنه قد استفاد من المنهج التاريخى ، فالظواهر الأدبية لم تعد منفصلة إنفصالا كاملاً بل أصبحت مرتبطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة بها . هكذا ظهرت على يدى تاكيتوس مناهج جديدة مثمرة فى مجال النقد الأدبى . فالأدب كان بالنسبة له تعبيراً عن الحياة القومية ، صورته دائماً عرضة للتغيير ، غير مرتبط بقواعد صارمة لكنه متجاوب مع تأثير كل من

(٥٦) Grube, Op. Cit., pp. 282 - 283.

الظروف الاجتماعية والسياسية وعلى ذلك لايمكن فهم الأدب إلا فى ضوء الظروف المحيطة به .

كوينتيليانوس :

ماركوس فابيوس كوينتيليانوس Marcus Fabius Quintilianus ، من أشهر شخصيات عصره فى مجال الأدب والنقد الأدبى . كان ابنا وربما أيضا حفيداً لخطيب ومعلم خطابة (٥٧)، ولد فى مدينة كالاجوريس Calagurris فى أسبانيا (٥٨)، حضر إلى روما طلباً للعلم ثم عاد إلى وطنه . لكنه استدعى مرة أخرى إلى روما بواسطة جالبا Galba عندما أصبح امبراطوراً على الرومان لمدة بضعة شهور (٥٩)، بعد سقوط مولاه جالبا وموته استقر كوينتيليانوس فى روما وحقق نجاحاً ملحوظاً عن طريق القيام بالدفاع فى ساحات القضاء ، لكنه حقق شهرة واسعة كمعلم للخطابة ، ثم بعد ذلك كمعلم لبعض الشبان أفراد أسرة الامبراطور دوميتيانوس (٦٠)، تزوج فى سن متقدمة ، لكن ماتت زوجته وولداه اللذان أنجبهما منها . تواريخ مراحل حياته ليست معروفة بالتحديد ماعدا تاريخ وصوله إلى روما فى المرة الثانية بناء على طلب الامبراطور جالبا فى عام ٦٨م . إذا فرضنا أنه ولد فى عام ٣٠م ومات فى عام ٩٦م فقد يكون هذا الفرض مناسباً بالنسبة لما جاء عنه فى أعماله وفى أعمال غيره (٦١).

كتب كوينتيليانوس – ربما فى مرحلة متقدمة من عمره – كتاباً بعنوان أسباب تدهور الخطابة de causis corruptae eloquentiae لكنه لم يصلنا . يبدو أنه كان ينعى تدهور الخطابة فى عصره ويناقش أسباب تدهورها ويرى أن أهم تلك الأسباب انشغال التلاميذ بتدريبات غير مجدية خالية من القوة الحيوية تهدف فقط إلى إدخال البهجة الوقتية . بالإضافة إلى ذلك فقد نشر كوينتيليانوس بنفسه خطبه الدفاعية كما نشرت خطب أخرى بدون علمه بواسطة بعض تلاميذه . كما نشرت أيضا محاضرتان من المحاضرات التى كان يلقيها على تلاميذه . لكن للأسف الشديد لم تصلنا كل هذه الأعمال .

---

(٥٧) Quintilian, Inst. Orat., ix, 3, 73.

(٥٨) Jerome, an. Abr. 2104 (=88) وآخرون.

(٥٩) Jerome, an abr. 2084 (=86)

(٦٠) Atkins, op. Cit., Vol. II, pp. 254 sqq.

(٦١) Rose, Op. Cit., pp. 398 sq.

توفيت زوجة كوينتيليانوس وولداه بينما كان مشغولاً بكتابة أهم أعماله وأعظمها وهو بعنوان تعليم الخطيب Institutio oratoria بين عامى ٩٢ و ٩٦م تقريباً . يدعو كوينتيليانوس إلى العودة إلى النثر الكلاسيكى أو الشيشرونى ، وربما يمثل فى هذا الكتاب رد فعل فلافى (نسبة إلى فلافيوس) ضد تجاوزات حكم نيرون . لكن رد الفعل كان مؤقتاً وغير كامل (٦٢)، فلقد استمرت فى الوجود الخطب الدفاعية كما استمر أيضا وجود النقائص الأسلوبية التى هاجمها . كان تأثيره على تلاميذه ومعاصريه بدون شك تأثيراً ملحوظاً (٦٣)، لكن إحياء الكلاسيكية الذى كان يهدف إليه لم يتحقق وتأثيره على تلاميذه ومعاصريه لم يدم طويلاً . لم يسترد كوينتيليانوس مكانته وأهميته سوى فى عصر النهضة الأوربية حيث ساد تأثيره فى مجال الخطابة والتعليم جنباً إلى جنب مع تأثير جالينوس فى مجال نظرية الطب وممارسته .

إن تعليم الخطابة مثال رائع للكتاب التعليمى . إنه استعراض كامل للموضوع ، واضح كل الوضوح ، ضخم ، حجة موثقة ، ملىء بألوان المعرفة . يناقش كل النظريات الاغريقية والرومانية فى مجال الخطابة والتعليم بالتفصيل . قد لايبدو كوينتيليانوس صاحب نظريات جديدة كما يدعى فى بعض أماكن الكتاب لكنه دون شك يكتب عن خبرته الشخصية كمتحدث وكمعلم مع معرفة كاملة بكل النظريات والآراء السابقة (٦٤)، قد يبدو فى بعض الأحيان مملاً بعض الشىء عندما يناقش نظريات الخطابة بالتفصيل الشديد ، لكنه يحس بذلك ويعتذر للقارىء فى بعض أجزاء الكتاب (٦٥)، هناك أيضا بعض الفقرات التى تجذب انتباه القارىء ولاتجعله يشعر بالملل .

يبدأ كوينتيليانوس مع الخطيب من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشيخوخة ويستعرض كل مراحل التعليم الرومانى . يتناول الكتاب الأول ونصف الكتاب الثانى المراحل الأولى وبعض مبادىء عامة قد تبدو متفقة أو متعارضة مع مبادىء النقد والتعليم فى العصور الحديثة . ثم يتناول باقى الكتاب الثانى التعريفات المختلفة للخطابة وصورها المختلفة . يتناول الكتاب الثالث حتى السابع الإبداع مجالاته وموضوعاته وقضاياه . إنه ذلك الجزء الذى يعتذر كوينتيليانوس

---

(٦٢) Kennedy, On Estimate of Quintilian, pp. 130 - 146.

(٦٣) Syme, Tacitus, pp. 114 - 115.

(٦٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 262 sq.

(٦٥) Quintilian, Inst. Orat., 31, 2.

لقارئه بسبب جفاف الموضوع وعدم حيويته وفقدانه لعنصر التشويق . يختتم كوينتيليانوس الكتاب السابع بفقرة يتحدث فيها عن التفكير التافه الذى يمكن أن يتعلمه المرء (٦٦) . فى هذا الجزء المتوسط من الكتاب توجد كل التركيبات المألوفة وهى الجوانب الخمسة لفن التعبير : الإبداع inventio والعرض dispositio والفصاحة elocutio والتذكر memoria والإلقاء pronuntiatio وهى التى تصنع النموذج الأساسى للعمل . توجد أيضا الأنواع الثلاثة للخطب : خطب الدفاع والخطب التأملية والخطب الاستعراضية ، وأيضا الأسئلة والقضايا التى تنشأ عن كل منها ، وأيضا أجزاء الخطبة ووظيفة كل جزء منها وهو مايندرج تحت موضوع الإبداع ، وأيضا واجبات الخطيب وهى – طبقا لشيشرون – الإخبار والإثارة وإدخال البهجة ، وأيضا الحاجة إلى موهبة طبيعية ومعرفة فنية وخبرة سابقة . ثم يتناول فى الجزء الأول من الكتاب السابع تركيبة نماذج القضايا وهى هل وقع الفعل أم لم يقع an sit (Coniectura) ، ماهو نوع الفعل quid sit (definitio) ، ماهو نوع الضرر الذى أحدثه الفعل quale sit(qualitas) ، ثم يتبع ذلك مناقشة بعض النقاط فى القانون والأنواع المختلفة للحالات التى تكون فيها بعض النقاط القانونية غامضة . مع بداية الكتاب الثامن تبدأ مناقشة الأسلوب ، وتحت هذا العنوان تأتى تركيبة الفضائل الأربع : لاتينية اللغة والوضوح والزخرفة والملاءمة. يناقش كوينتيليانوس كل فضيلة من الفضائل الأربع بالتفصيل . ثم تأتى بعد ذلك مناقشة التشبيه والمجاز ثم الصور المختلفة للفكر والحديث حيث يشغل الموضوع الأخير الكتاب التاسع بأكمله . إنه يناقش حوالى تسع عشرة صورة من صور الفكر وحوالى ثمان وعشرين صورة من صور الحديث كلاً على حدة . أما فى الكتاب العاشر فإن كوينتيليانوس يستعرض الأدب الاغريقى واللاتينى مع تقويم مختصر لأغلب الكتاب الذين يذكرهم . ثم تأتى بعد ذلك مناقشات وافية لموضوع المحاكاة imitatio وتقليد الشعراء العظام وعملية الكتابة والتدريبات الملائمة وصياغة خطب الدفاع وضرورة التفكير فيما يكتب الأديب Cogitatio والحديث التلقائى . وفى الكتاب الحادى عشر يتناول كوينتيليانوس الملاءمة والتذكر والإلقاء ، وفى الكتاب الثانى عشر يتناول موضوع الخطيب المثالى وهو الرجل الفاضل الخبير بالحديث vir bonus dicendi peritus وحاجته إلى دراسة موضوعات أخرى عندما يريد أن يتحدث أمام الملأ وماذا عليه أن يفعل عندما تدركه الشيخوخة . كما توجد أيضا مناقشة ممتعة للاختلافات بين اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية وبعض أوجه

---

(٦٦) Ibid., 7, 10, 14.

الخلاف السائدة مثل الصراع بين الأتيكية والأسيوية وعن الأساليب الثلاثة وضرورة التدريب . ثم ينتهى الكتاب بالتأكيد على أن كل شخص عليه أن يعمل مافى وسعه دون أن يدركه اليأس (٦٧).

يستلهم كوينتيليانوس فى كتابه تعليم الخطابة ماجاء عند شيشرون . إنه يحترمه احتراماً فائقاً . غرض كوينتيليانوس الرئيسى هو تهذيب فن الخطابة من تجاوزات أسلوب لاتينية العصر الفضى وذلك عن طريق العودة إلى أسلوب الخطابة الشيشرونية الكلاسيكية . إنه لايتردد فى أن يختلف مع معلمه شيشرون بل ينقده أيضا فى بعض الأحيان فى تفاصيل بعض النقاط ، لكنه بوجه عام يعتبر نظريات شيشرون فى الخطابة والتعليم نظرياته هو . من هذه النظريات : حاجة الخطيب إلى تعليم عام وتعليم خاص فى مجال الخطابة ، والعلاقة الوثيقة بين الخطابة والفلسفة ، والصراع بين الأتيكية والأسيوية ، والأساليب الثلاثة ، وفضائل الأسلوب ، والتركيبة التقليدية الأخرى . أثناء مناقشة تلك النظريات تتفق آراء كوينتيليانوس تماماً مع آراء شيشرون ، لذلك فإنها لاتحتاج إلى مناقشة . لكن هناك بعض الاختلافات الجوهرية - التى ترد تلميحاً وليس تصريحاً - بين آراء كل منهما .

أول هذه الاختلافات هو أن شيشرون كان رجل سياسة بينما كان كوينتيليانوس معلماً بعيداً كل البعد عن الساحة السياسية فى عصره (٦٨). كان هدف شيشرون هو وضع نظام للتعليم أوسع نطاقاً . كان يرغب فى تدريب الرجال حتى يستطيعوا أن يتعاملوا مع المشاكل التى تتعرض لها روما بينما لم يكن كوينتيليانوس يهتم بتلك المشاكل . قد يرجع السبب فى هذا الاختلاف إلى اختلاف العصر الذى عاش فيه كل منهما ، فمع نهاية القرن الأول الميلادى كانت الامبراطورية قد اكتملت تماماً ، كان فقدان الحرية الذى اعتبره نقاد القرن الأول الميلادى مسئولاً عن انهيار الخطابة قد اكتمل تماماً أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس . كان تاكيتوس معاصراً لكوينتيليانوس لكن لايمكن القول إنه لم يكن يهتم بالمسائل العامة . ربما يقال إن أصل كوينتيليانوس الأسبانى سبب فى بعده عن الساحة السياسية ، لكن سنيكا كان من أسرة إسبانية أيضا كما ولد لوكانوس أيضا فى إسبانيا . مهما يكون السبب فإن أول معلم فى العصر الامبراطورى ربما

---

(٦٧) Grube, Op. Cit., pp. 285 sqq.

(٦٨) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 258 sqq.

كان أول « أكاديمى » رومانى بالمعنى الحديث فضّل أن يعيش فى راحة تامة فى برجه العاجى . لم تكن نتيجة ذلك فقدان الحرارة الحقيقية لعمله فقط بل أيضاً ضيق الأفق الذى أثر فى مفهومه للتعليم والخطابة . إننا كدارسين نشعر بالأسف الشديد لعدم وصول كتابه الأول الذى يناقش فيه أسباب انهيار الخطابة ، لكن يبدو أن ما جاء فيه لابد أنه لايختلف فى لهجتة عما جاء فى حوار عن الخطباء لتاكيتوس .

اختلاف آخر هو أن شيشرون كان يكتب فى عصره وكان غالباً مايدافع عن أسلوبه ومنهجه فى الكتابة . كان كوينتيليانوس غير راض تماماً بل محتقراً لتجاوزات الأسلوب اللاتينى المعاصر . إنه بالتأكيد كان متلهفاً لأسلوب مضى عليه قرن كامل من الزمان وأنه كان أقل إدراكاً من تاكيتوس بأن عقارب الساعة لايمكن أن تعود إلى الوراء . إن كوينتيليانوس ليس تقليديا أعمى ، إنه راغب فى قبول بعض المناهج الحالية والتوفيق بينها ، إنه فى الحقيقة معتدل . لم يكن أسلوبه أسلوباً شيشرونياً ، كما لم ينتم إلى العصر الذهبى ولا إلى العصر الفضى ، لكن يمكن تسمية أسلوبه أسلوباً «فضياً مطليًا بالذهب» . مع ذلك فإنه ينظر إلى الوراء أكثر مما ينظر إلى الأمام ويفشل فى أن يرى أو يكتشف ماكان جيداً فى الكتابات المعاصرة بينما لايتعب فى نفس الوقت من أن يعبر عن عدم رضائه عما كان رديئاً . إن نقطة الضعف هذه فى تناول كوينتيليانوس لموضوعه هى التى جعلت عمله أكاديميا وحكمه على الأشياء تافهاً بلا حياة . بالإضافة إلى ذلك ، بينما يعبر عن كامل رضائه عن التعليم الشيشرونى العام فإنه يطالب بقدر من المعرفة الخارجية أقل مما طالب به شيشرون ، فمعرفته بالفلسفة أقل . رأى شيشرون أن الفلسفة تأتى فى الدرجة الثانية من المعرفة بالنسبة للخطيب ، لكن كوينتيليانوس يرى أن الفلسفة تأتى فى الدرجة الأخيرة وأن حاجة الخطيب بالنسبة للمعرفة أقل بكثير مما دعى إليه شيشرون . بينما يفكر شيشرون فى التأثير العام للفلسفة على عقل الخطيب فإن كوينتيليانوس يهتم أكثر بأن على الخطيب أن يحصل على هذه المعرفة لكى تساعده على التعامل مع متطلباته العاجلة . يضرب كلاهما أمثلة بفقرات من كل أنواع الأدب ، كلاهما ينصح بكثرة القراءة وسعة الاطلاع . بالرغم من استعراض المراحل الأدبية فى الكتاب العاشر لكوينتيليانوس من ناحية والسخرية الخطابية المعروفة عن شيشرون من ناحية أخرى فإننا لانستطيع إلا إن نشعر بأن كلمة خطيب Orator نفسها عند كوينتيليانوس قد أصبح معناها أقل اتساعا . لكن كليهما يتفق فى عدم رضائه عن الخطباء الفنيين . بل إن

كوينتيليانوس يتحدث عن تلك الكتب المدرسية الجافة التى لاتؤثر فى المهارة الزائدة عن الحد وتقتل كل ماهو نبيل فى الخطابة وتقضى على الخلايا الحية ولاتترك سوى عظاماً عارية . إن العظام العارية ضرورية فى الحقيقة لكن يجب أن تترابط بواسطة الأوتار واللحم الحى .

ربما يكون الجزء الأول من كتاب تعليم الخطيب أكثر أهمية . وأكثر تشويقاً حيث يرى كوينتيليانوس أن معلمى الخطابة مخطئون فى اعتبار التعرض لمرحلة التعليم الأولى موضوعاً يقلل من وقارهم . لكن يجب الاهتمام الكامل منذ البداية بتعليم اللغة اللاتينية الجيدة لدرجة أن اختيار حتى الممرضات والخدم يجب أن يتم على هذا الأساس . يجب أن يتعلم الصبية منذ نعومة أظافرهم اللغة الاغريقية قبل تعلمهم اللغة اللاتينية أو على الأقل أن يتعلموا اللغتين فى وقت واحد . يجب أن يكون التعليم الأولى فى هيئة ألعاب حيث تمنح الجوائز وتقال عبارات المديح ولايستخدم فيه عنصر الإجبار . يعارض كوينتيليانوس المناهج المكثفة فى تعليم القراءة لأنها فى النهاية تتسبب فى تأخير التعليم والتحصيل . يجب تعليم الحروف أولاً ثم المقاطع ثم الكلمات . يجب على الصبية أن يذهبوا مع أقرانهم إلى المدارس لتلقى تعليمهم لا أن يتعلموا على يد معلمين خصوصيين فى منازلهم . يعارض كوينتيليانوس ضرب الطفل لأنه – فى رأيه – نوع من العقاب البدنى لايليق سوى بالعبيد . فإذا لم يكن التلميذ يستوعب دروسه بسهولة فمن الممكن توجيهه برقة لأن الضرب سوف يزيد من عدم استيعابه للدرس . ليس هناك ضرورة لهذه الوسيلة من العقاب إذا كان المعلم حريصا على أن يصنع تلميذاً مجتهداً (٦٩) .

بعد أن تنتهى مرحلة القراءة والكتابة فإن مهمة المعلم grammaticus هى أن يعلم التلاميذ كيف يستخدمون اللغة بطريقة سليمه وبوضوح وبقدر محدود من التنميق . يتم ذلك عن طريق تدريبات مختلفة ودراسة الأدب الذى هو شىء ضرورى بالنسبة لخطيب المستقبل . إن لغة إيطاليا بأكملها بالنسبة لكوينتيليانوس هى لغة لاتينية صحيحة . ومن أجل كتابة لغة صحيحة يجب أن يؤخذ فى الحساب قواعد اللغة وتصريفاتها والتمييز بين الكلمات القديمة والكلمات الحديثة واستخدام الكتاب الجيدين للكلمات . يجب اتباع كل ذلك بحذر شديد . ثم يشرح كوينتيليانوس كيفية استخدام الكلمات اللاتينية . يجب تفادى استخدام الكلمات القديمة. يجب تحاشى الشعر الإليجى وخاصة النوع العاطفى وأشعار الهجاء الفجة .

---

(٦٩) Quintilian, Inst. Orat., 1, 3, 13.

أما الكوميديا فهى ذات فائدة بالنسبة للصبية الذين بلغوا سن المسئولية لأن الممثلين الكوميديين يعلمون الإلقاء الجيد . لكن يجب الحرص والحذر إذ أن التقليد المتكرر يصبح طبيعة ثانية فى شخصية الفرد . يجب قراءة أشعار الشعراء السابقين (٧٠). من المواد الأخرى التى يجب أن يتعلمها الصبية فى هذه المرحلة الموسيقى والرياضيات والرياضة البدنية . فالموسيقى تساعد على الإلقاء الجيد وتذوق رنين الكلمات ، والرياضيات تساعد على تنمية القدرة على الاقناع ، والرياضة البدنية تساعد على سهولة الحركة أثناء الإلقاء . ثم يختتم كوينتيليانوس الكتاب الأول بالهجوم على النظرة المحترفة فى التعليم .

بعد ذلك يذهب الصبى إلى مدرسة الخطابة . هناك يجب على التلميذ أن يقرأ أعمال الكتاب الجيدين وألا يقرأ أعمال كاتب ردىء بحجة أنها أسهل فى القراءة . يجب اختيار الكاتب الذى يتصف بالوضوح والبساطة . إن تيتوس ليفيوس - فى رأى كوينتيليانوس - أفضل من ساللوستيوس فى هذه النقطة بالرغم من أن الأخير هو أعظم المؤرخين . وبعد أن يكون التلميذ قد أعدّ للكتابة فى موضوعات دفاعية أو تأملية فإن كونتيليانوس يحذره من خطورة التدريبات الخطابية المدرسية المعاصرة . فالمضوعات التى تدرس فى تلك المدارس مثل السحر والأمراض والنبوءات وزوجات الأب القاسيات ليس لها علاقة بخطب ساحات القضاء التى من المفروض أن يتدرب التلميذ على كتابتها (٧١). إن مثل هذه الموضوعات يجب منع التدريب عليها نهائياً أو تصبح على أكثر تقدير مجرد عمل شعائرى عارض (٧٢).

بعد ذلك يتعرض كوينتيليانوس إلى لفظى ethos, pathos ويوضح الفرق بين معنى الكلمتين وخاصة أن الخلط بينهما كان قد أصبح واضحاً منذ عهد أرسطو. pathos هو العاطفة ، إنها عنيفة ووقتية ، إنها تقلق وتسيطر ، لكن ethos تشير إلى العواطف الرقيقة ، إنها دائمة ، تحرض أكثر مما تأمر وتتسبب فى النوايا الحسنة . لقد خلط النقاد الرومان أنفسهم بين الكلمتين ولم يبذلوا أية محاولة لترجمة لفظ ethos . وحتى كوينتيليانوس فإنه ليس واثقاً من ترجمتها الصحيحة عندما يقترح أن تكون مساوية لكلمة mores أى « الأخلاق » أو morum quaedem proprietas أى «ملاءمة خاصة للمزاج» . إن الحب - فى

(٧٠) Ibid., 1, 8, 6 - 9.

(٧١) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 260 sqq.

(٧٢) Quintilian, Op. Cit. 2, 10, 2.

رأى كوينتيليانوس – هو pathos ، والوجدان هو ethos ، والثانى يمكن استخدامه للتخلص من العاصفة التى يثيرها الأول . وهكذا يحاول كونتيليانوس أن يوضح بالتفصيل الفرق بين ماتعنيه كل من الكلمتين ، وهو مايحدث كثيراً فى كتاب تعليم الخطيب حيث يحاول كوينتيليانوس شرح كثير من الألفاظ التى سبق أن فشل النقاد الاغريق والرومان فى شرحها أو تجاهلوا ذلك عن قصد . إن كوينتيليانوس يرى أن المرء إذا أراد أن يعبر عن أحاسيس معينة عليه أولاً أن يشعر بمثل هذه الأحاسيس ، فلا يستطيع أن ينقل الأحاسيس إلى غيره إلا من كان يحس بها . يؤكد كوينتليانوس أن هذا الرأى نتيجة لخبرته الشخصية وليس نتيجة القراءة فى الكتب(٧٣) . ثم ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة طبيعة الضحك ، وإلى طبيعة إلقاء النكات .

فى الكتابين الثامن والتاسع يناقش كوينتيليانوس الأسلوب حيث يبدأ بالاعتراف بصعوبة الموضوع وانعدام عنصر التشويق لكنه موضوع هام جداً وأساسى فى كل أنواع التدريب على الخطابة (٧٤) . يجب على الخطيب أن يهتم بالمعنى أكثر من اهتمامه بالأسلوب ، فالجسم السليم يستمد جماله من قوته وحيويته بينما تشوه مستحضرات التجميل الجسم الذى تحاول أن تجمله . وهكذا يشوه الأسلوب الملّون المزرقش لبعض الكتاب الأفكار التى يريدون أن يزّينوها . فالأسلوب المزرقش قد يتسبب فى غموض الفكرة . ثم يهاجم كونتيليانوس أسلوب معاصريه (٧٥) . ثم ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة الأسلوب بالتفصيل . يبدأ بمناقشة استخدام الكلمات اللاتينية حيث يؤكد ضرورة تحاشى الكلمات الإقليمية أو الغريبة . ثم يناقش الطلاقة والملاءمة مع عدم إظهار الناحية الفنية الزائدة عن الحد ، فالفن الصحيح هو إخفاء الفن (٧٦) . ثم يتناول كوينتيليانوس نقائص الأسلوب التى يؤدى تفاديها إلى فضائل الأسلوب .

بعد مناقشات طويلة للأسلوب ينتقل كوينتيليانوس إلى مناقشة طبيعة الشعر (٧٧) . من الواضح أنه يتفق مع هوراتيوس فى ضرورة أن يدخل الشعر البهجة فى النفس . فيما يتعلق بالشعر الإليجى يذكر كوينتيليانوس تيبوللوس وبروبرتيوس .

---

(٧٣) Ibid., 6, 2, 34.

(٧٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 265 sqq.

(٧٥) Quintilian, Op. Cit., 8, praef. 24.

(٧٦) Ibid., 8, 2, 22.

(٧٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 288 sqq.

كأنداد للشعراء الاغريق ، يليهما فى المكانة أوڤيديوس لأنه أكثر خلاعة وجاللوس Gallus صديق ڤيرجيليوس لأنه أكثر صلابة . لكنه يعود فيذكر ڤيرجيليوس مرة أخرى بين فئة التراجيديين كمؤلف لتراجيديا ميديا التى تكشف عما كان من الممكن أن يكون إذا كان قد استطاع أن يتحكم فى موهبته . كما يذكره أيضا بين شعراء الملحمة ويقول عنه إنه خليع حتى فى نظم الملاحم . ويرى كوينتيليانوس أن هناك نوعين آخرين من الأدب استطاع الرومان أن يضارعوا الاغريق فى مجالهما وهما التاريخ والخطابة . إن ساللوستيوس ندٌ لثوكوديديس وتيتوس ليڤيوس ند لهيرودوتوس . أما فى الخطابة فإنه يقارن بين شيشرون وديموسثنيس ، إنهما خطيبان ممتازان لكنهما يختلفان من ناحية الأسلوب . لكن لعل مايبعث على الدهشة هو أنه يرى أن شيشرون ينافس أفلاطون على عرش الكتابة الفلسفية . ولعل مايزيد هذه الدهشة هو أن يرى أن شيشرون لاينافس أفلاطون كفيلسوف لكن كمؤلف موضوعات فلسفية . أما الشخصية الأدبية الأخيرة التى يذكرها كوينتيليانوس هوسنيكا الذى يعتبره ممثلاً لكل ما يكرهه كوينتيليانوس فى أسلوب معاصريه .

يأتى بعد قائمة الكتاب مناقشة لفكرة المحاكاة (٧٨). إن المحاكاة فى رأى كوينتيليانوس لاتعنى فقط محاكاة كبار الكتاب ، لكن على الخطيب الناشىء أن يختار راعياً له من بين الكتاب الكبار المعاصرين يدقق فى عمله ويدرسه . أما عن التقليد نفسه فإنه يرى ضرورة دراسة النموذج المحاكى دراسة عميقة ، إن التقليد الحرفى تقليد سيء لأنه يؤدى إلى تكرار الأخطاء بسهولة . إن بعض الكتاب يتخيلون أنهم يحاكون أسلوب شيشرون لأنهم ينهون الجملة بتعبير esse videatur. بالاضافة إلى ذلك يجب أن يكون النموذج المحاكى مناسباً لطبيعة موهبة المحاكِى وأن يستخدم الكاتب كل الأنواع الأسلوبية . ثم ينتقل كوينتيليانوس إلى موضوع آخر وهو التدريب على الكتابة (٧٩). يرى كوينتيليانوس أن الخطيب لايستطيع أن يتعلم كيف يكتب جيداً عن طريق الكتابة بسرعة بل يستطيع أن يكتب بسرعة إذا تعلم الكتابة جيداً . ومع ذلك يجب على الخطيب ألا يكون راضياً عن نفسه كل الرضا وألا يعجب بكل ما يكتب ولا أن يكره مايكتب ، لأن كثرة التصحيح تخلق عملاً بدون حياة ومليئا بالندوب . ولا يحبذ كوينتيليانوس الإملاء إذ أن الذى يملى يكون واعياً لنفسه وليس لديه وقت للتأمل ، إنه يفتقد حرص الكاتب واندفاع

(٧٨) Ibid., pp. 278 sqq.

(٧٩) Quintilian, Op. Cit., 10, 5, 6.

المتحدث . على الخطيب أن يتقن التركيز تحت ظروف معاكسة وأن يكون قادراً على التفكير وهو واقف على قدميه . ومع ذلك فإن القدرة على الكلام تلقائياً عندما تدعو الضرورة هى أعظم انجازات فن الخطابة (٨٠).

ينتقل كوينتيليانوس بعد ذلك إلى موضوع الملاءمة . إنه يرتبط بواجبات الخطيب والهدف من الأجزاء المختلفة للخطبة والقضية الخاصة وشخصية المتحدث . التباهى – على سبيل المثال – شىء مكروه . ولقد وجه النقاد إلى شيشرون نقداً شديداً بسبب ذلك مع أنه كان يتباهى فى خطبه بأعماله أكثر مما كان يتباهى بفصاحته . من ناحية أخرى فإن التواضع المصطنع مكروه أيضا . كان هناك اهتمام بالذاكرة فى مدارس الخطابة ، وكانت الخطب تحفظ عن ظهر قلب . يرى كوينتيليانوس أن ذلك كان شيئاً خطيراً ، إذ أن الخطيب لابد أن يصوغ حديثه طبقاً للظروف . كما أنه لايسمح للتلاميذ أو للخطباء أن يكون لديهم رءوس موضوعات مكتوبة أو ما أشبه ذلك . فإذا كانت الخطبة مركبة تركيباً جيداً فإن الربط بين أجزائها سوف يكون سهلاً . على كل إنسان أن يدرب ذاكرته طول حياته .

ينتقل كوينتيليانوس بعد ذلك إلى موضوع الإلقاء . إنه يهتم بالصوت والحركات ويؤكد معارضته لمن يقول إنهما يوجدان بشكل طبيعى فى كل إنسان . فإذا كان الأمر كذلك فلن يكون هناك شىء اسمه فن الخطابة (٨١) . إن كل جزء من جسم الخطيب يلفت اهتمام المستمع : الرأس والعينان والذراعان وفتحتا الأنف والشفتان والرقبة والكتفان والقدمان وقبل كل هؤلاء اليدان . إذا كان كل عضو من أعضاء الجسم يساعد المتحدث على الكلام فإن اليدين تتكلمان . بالاضافة إلى ذلك يجب ألا ينسى الخطيب أهمية الملابس . لقد أخطأ بلينيوس الأكبر عندما قال إن شيشرون ترك عباءته تتدلى حتى كعبيه كى يخفى شرايينه الواسعة المنتفخة .

يتناول الكتاب الثانى عشر والأخير من كتاب تعليم الخطيب وصف التعليم الكامل الجديد للخطيب وتدريبه على الخطابة . أى نوع من الرجال يجب أن يكون الخطيب ؟ وكيف يجب أن يسلك ؛ إنه يعلن أن هذا الموضوع لم يطرقه أحد قبله . حتى شيشرون نفسه فإنه اكتفى بالحديث عن أسلوب الخطيب الجيد فقط . ثم

---

(٨٠) Ibid., 10, 7, 10.

(٨١) Ibid., 11, 3, 12.

يواصل كوينتيليانوس مناقشته فيشرح مفهومه عن الخطيب على أنه الرجل الفاضل الخبير بالحديث vir bonus dicendi peritus ، ويلفت النظر إلى لفظ الفاضل bonus، ويؤكد أنه يعنى ذا أخلاق فاضلة . فإذا لم يهذب التدريب على الخطابة شخصية الخطيب أخلاقياً فإنه يكون قد كدّ وتعب بلا فائدة ، فى تلك الحالة لن يكون هناك شىء أكثر تدميراً للشئون العامة والخاصة من الفصاحة . ولعل ذلك يتفق تماماً مع ماجاء عند شيشرون من قبل حيث قال إن الفصاحة بدون حكمة تكون شراً مستطيراً ولن تكون خيراً (٨٢). بعد أن يشرح كوينتيليانوس ذلك يجمل حديثه قائلاً إنه لايقول إن الخطيب يجب أن يكون رجلاً فاضلاً ، لكنه يقول إنه لن يكون خطيباً إذا لم يكن فاضلاً (٨٣). إن الخطابة تتعامل مع الطيب والشرير والعادل والظالم ، فهل يستطيع الرجل الظالم أن يتعامل بحكمة مع كل هؤلاء . إن ذلك يتوقف على التأثير الذى تحدثه شخصية المتحدث . إن الرجل الشرير يكون مضطراً لخداع نفسه ولن يصدقه أحد حتى عندما يقول الصدق . إن الرجل الشرير محام بائس لأى سبب من الأسباب . إن الأمانة أهم بكثير من المهارة الفنية وإن مايقال بأمانه هو مايقال جيداً . وهذا لاينفى أن ما يقال بأمانه ومهارة فنية يكون الأفضل .

تلك هى الموضوعات التى يناقشها كوينتيليانوس بالتفصيل ، إنه يناقشها وفى ذهنه نظام التعليم الذى وضعه شيشرون وإن كان يمارسه على مستوى أدنى بقليل . ثم بعد ذلك يعود مرة أخرى الى مناقشة العلاقة بين الفلسفة والخطابة حيث يقول إنه يرغب فى التلميذ الذى يدربه على الخطابة أن يكون ملماً بالفلسفة الرومانية وأن يثبت أنه مواطن رومانى مخلص ليس فقط أثناء المناقشات الدراسية بل أيضا أثناء تناوله للأمور العامة (٨٤). يعنى ذلك أن عليه دراسة المنطق والأخلاق والفلسفة الطبيعية . يجب أن يكون إنتقائياً ولايقبل دون مناقشة آراء أية مدرسة من المدارس . يجب عليه أيضا أن يلمّ بالقانون المدنى ولايعتمد على نصيحة أى مصدر خارجى غير خبير . يجب عليه دراسة التاريخ لما يحويه من نماذج مثالية وأمثلة عظيمة . وكما أن الاغريق يتفوقون فى المفاهيم الأخلاقية فإن الرومان يتفوقون فى المثل الأخلاقية ، وهذا أفضل . ثم يقارن بين فن الكلام وبقية أنواع الفنون مثل الرسم والنحت . ثم يقارن بين اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية

(٨٢) Cicero, De Inventione, 1, 1.

(٨٣) Quintilian, Inst. Orat., 12, 1, 3 - 30.

(٨٤) Ibid., 12, 2, 7 - 30.

وكيف أن اللغة الاغريقية - على سبيل المثال - تحتوى على بعض الحروف التى تجمع بين الحرفين الجامد والمتحرك مثل φ ,ψ وكيف أن النبرة فى اللغة اللاتينية لاتصل فى مجال رنينها إلى ماتصل إليه النبرة فى اللغة الاغريقية (٨٥). لذلك لايجب أن نتوقع فى اللغة اللاتينية نفس السحر الذى نجده فى اللغة الاغريقية الأتيكية . لذلك أيضا فإن على الكاتب اللاتينى أن يحرص على ألا يستخدم كلمات ثقيلة للتعبير عن موضوعات خفيفة .

لقد لعب كوينتيليانوس فى مجال النقد الأدبى وتاريخ الأدب دوراً هاماً ليس من السهل إنكاره . إنه آخر شارح عظيم للاتجاه الكلاسيكى فى روما ، إذ أنه قد ترك آراء حول بعض النواحى الهامة تختلف عن آراء سابقية بالرغم من أنها تتفق معها فى بعض المبادىء والخطط والملاءمة وتهدف إلى نفس الأهداف مثل الوضوح والتعقل فى التعبير . لقد دعى كوينتيليانوس إلى البساطة فى عصر كانت الخطابة تسير فى طريقها مسرعة مجنونة ، كما دعى أيضا إلى إعادة التوازن القديم إلى النثر وإدراك الميول والاتجاهات الجديدة التى لم يكن من الممكن إنكارها . أما بالنسبة للقارىء فى العصور الحديثة بإدراكه البسيط لمفهوم الأسلوب فإن بعض ماجاء عند كوينتيليانوس يبدو معقداً وغير مفهوم . إن مناهج كوينتيليانوس العقلانية قد تلقى بعض الضوء على الخصائص الشكلية أو على منطق الفن لكنها تفتقر فى أغلب أجزائها إلى عنصر أكثر أهمية وهو العنصر الشخصى ، تلك العوامل التى تعتمد على الخيال والعاطفة من أجل صياغة عمل أدبى جيد . بالإضافة إلى ذلك فإن الأسلوب الكلاسيكى يخضع عنده لتفسير رومانى كما هو فى الأصل إغريقى ، وهو تفسير يفتقر إلى الحيوية . بالرغم من ذلك فإن نظام كوينتيليانوس الذى يقترحه فى مجال التعليم لايخلو من قيمة بالغة ، إذ أنه يشرح عدداً لابأس به من الموضوعات الهامة بوضوح وجدارة . يظهر ذلك واضحاً عندما يتناول - على سبيل المثال - فكرة أن الوضوح والصدق من أهم العناصر الجوهرية فى الكتابة الجيدة ، وأن الأسلوب يتكون من النظام والحركة التى يقدمها الكاتب إلى تفكيره ، وأن العظمة تأتى نتيجة الالتزام وضبط النفس . كما أن من أهم المبادىء التى نادى بها هو ثقته فى إمكانية تقدم عصره وتطوره .

كانت الأجيال التالية لاتعرف عن كوينتيليانوس سوى أنه مؤلف لبعض الخطب الأدبية وصاحب منهج فى التعليم بوجه عام إذ لم يكن لدى الدارسين

(٨٥) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 282 sq.

حينذاك سوى نسخة مشوهة ناقصة من كتاب تعليم الخطابة . لكن بعد أكتشاف النص الكامل للكتاب الذى نشره بويو poggio فى جال Gall عام ١٤١٦م انتشر تأثيره انتشاراً واسعاً فى جميع مناطق أوربا . وأصبح كوينتيليانوس اليوم من ألمع علماء النقد الأدبى وتاريخ الأدب فى الشرق والغرب .

عصر التيارات المتعارضة :

لاحظنا أن الأعمال النقدية التى نوقشت فى الصفحات السابقة قد وضعت مبادىء ثابتة فى مجال النقد الأدبى أثناء النصف الثانى من القرن الأول الميلادى. مع ذلك فلا بأس من أن نستعرض بعض الأعمال الأخرى التى ساهمت فى إضاءة بعض الجوانب الأخرى من الصورة . بالرغم من أن هذه الأعمال لم تكن ذات تأثير بالغ إلا أنها تساهم فى إكمال الصورة ووضع اللمسات الأخيرة فيها . أهم هذه الأعمال هى التى تركها لنا كل من مارتياليس وبلينى الأصغر . كان الأخير عضواً فى تلك المجموعة الأدبية الشهيرة التى ضمت كلاً من تاكيتوس وسويتونيوس حيث كانت تناقش موضوعات ذات أهمية بالنسبة للعصر . فى إبجرامات مارتياليس – على سبيل المثال – توجد تعليقات مختلفة على حرفته كشاعر وعلى الشعر بوجه عام ، كما توجد فى رسائل بلينيوس الأصغر آراء رجل من رجالات الأدب حول بعض الموضوعات المتعلقة بالخطابة والأدب والتى ترسم صورة صادقة للرأى العام والذوق العام أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول الميلادى والسنوات الأولى من القرن الثانى . هذا بالاضافة إلى كل من بلوتارخوس وديوخروسوستوموس اللذين كانا من أدق وأعظم الشخصيات الاغريقية التى كانت لها علاقات وثيقة بروما حينذاك ، واللذين حاولاً أن يذكرًا معاصريهما ببعض مناهج التعليم الإغريقية فى مجال الحياة والأدب . إن كل هؤلاء يمثلون حركة إحياء الاغريقية التى بدأت مع قرب نهاية القرن الأول الميلادى . لقد جددوا الدعوة نحو دراسة الفلسفة والتى كانت تتعارض مع الحركة السوفسطائية الثانية وكانوا فى نفس الوقت يتناولون بشكل غير مباشر بعض الموضوعات التى تتصل بالفن . ليس من السهل تجاهل تأثيرهم فى مجال النقد . إنهم ومعاصريهم الرومان يصورون التيارات المتعارضة للمذهب الذى كان سائداً أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول الميلادى (٨٧) .

(٨٧) Ibid., pp. 300 sqq.

مارتياليــس :

فى عام ٦٤م (٨٨) وصل إلى روما شاب أسبانى ذكى فى حوالى العشرين من العمر ، مواطن فقير من بيلبيليس Bilbilis إحدى البلدان الصغيرة الواقعة فى مقاطعة هيسبانيا تراكوننسيس Hispania Terraconensis حيث تلقى تعليمه هناك حين كان يقيم مع والده ڤاليريوس فرونتو Valerius Fronto ووالدته فلاكيللا Flaccilla . ذلك الشاب هو ماركوس ڤاليريوس مارتياليس Marcus Valerius Martialis (٤٠ - ١٠٢م) . فى العام التالى وجد نفسه محروماً من عطف أبناء وطنه الذين كانوا يرعونه وهم سنيكا وأسرته (٨٩). ولحسن حظه فإنه قد نجا من الموت لأنه لم يشترك فى مؤامرة بيسو Piso . بعد ذلك أضطر أن يحصل على قوته ليعيش على نظم بعض الأشعار . ثم أراد أن يزيد من دخله عن طريق نشر أفضل تعليقاته فى مجلدات صغيرة تحتوى على بعض الأشعار الخفيفة أو بعض المقالات. كان مارتياليس ذا موهبة فذّة من نوع خاص . كانت لديه القدرة على نظم أشعار قصيرة تعبر تعبيراً ساخراً صادقاً عن الظواهر والأحداث العارضة (٩٠).

هاجم مارتياليس فى إبجراماته الموضوع التقليدى للشعر ، تلك الموضوعات البالية التى تناقشها الملاحم المصطنعة والتراجيديات المقلّدة فى عصره . لم يكن ذلك الهجوم شيئاً جديداً بالنسبة للعصر ، فلقد سبقه إلى ذلك مانيليوس Manilins وبرسيوس Persius وأيضا ستاتيوس Statius الذى انتقد ملحمة فارساليا للوكانوس بقصصها التافهة مثل قصة طروادة وأودوسيوس وغيرها . لكن مارتياليس يصوغ هجومه فى هذه المرة فى شكل جديد حيث يعبر عن عدم رضائه عن القصص التافهة التى تتناول أوديب وثويستيس وقصص المخلوقات المخيفة مثل قصة سكولا Scylla وقصص الساحرات والقصص العقيمة التى تتناول نيوبى وأندروماخى وإنديميون ودايدالوس وغيرهم (٩١). لم تكن هذه القصص تسبب إزعاجاً فقط لمارتياليس لكنها كانت فى رأيه قصصاً بالية لايمكن معالجتها بأسلوب يتصف بالحداثة أو الجدّاة ، بل إنها قيدت أسلوبه وجعلته عاجزاً عن الحركة بذكرياتها التى

---

(٨٨) Martial, Epig., X, 103; Rose, Latin Literature, p. 402, n. 64.

(٨٩) Martial, Op. Cit., I, 61, 12.

(٩٠) Rose, Op. Cit., pp. 402 sqq.

(٩١) Martial, Op. Cit., 4, 49; 5, 53; 9, 50; 10,4.

التى لاتنتهى . وبدلا من ذلك يرى مارتياليس ضرورة تناول الطبيعة والواقع ودراسة طبيعة الإنسان وشخصيته . لم يكن مارتياليس وحده هو الذى نادى بذلك بل شاركه فى ندائه چوڤيناليس (٩٢) (٦٠ - ١٤٠م) الذى انتقد الموضوعات الأسطورية العقيمة ، تلك الملاحم التى تبعث على الملل والتراجيديات التى تتناول ثسيوس وتليفوس Telephus وأورستيس وتصور العواطف الهوجاء والنزول إلى عالم الموتى وكل الأشياء المبعثرة البالية التى تنتمى الى العهد البائد (٩٣) . إنه يتفق مع مارتياليس فى ضرورة تناول الموضوعات العقلانية : شئون البشر ، آمالهم وأحلامهم ، مخاوفهم ، أحزانهم وأفراحهم ، تلك هى الموضوعات الحقيقية التى يجدر بالشعراء أن يتناولوها (٩٤) . بالاضافة إلى ذلك فإن هناك بعض الملاحظات التى تتناثر فى إبجرامات مارتياليس التى لها قيمة بالغة فى مجال النقد الأدبى والتى تكشف عن حاسة نقدية وموهبة أدبية هائلة فى شخصية مارتياليس وإدراكاً واضحاً لطبيعة الإبجراما كنوع من أنواع الأدب كما تكشف أيضا عن مساهمته فى دراسة بعض النظريات والتطبيقات السائدة حينذاك . إن الإبجراما - فى رأى مارتياليس - ليست مجرد نكتة أو نزوة (٩٥)، إن ذلك الوصف ينطبق فقط على الملحمة البطولية والتراجيديا بتعبيراتها الطنانة وعباراتها المجنونة بينما ترتبط الإبجراما بجذور متينة بأرض الواقع . إنها أيضا تتناول الحياة بأسلوب ساخر بالرغم من أن سخريتها ليست مؤذية (٩٦). إن جوهر الإبجراما هو أن تكون لاذعة لذلك لابد أن تكون موجزة (٩٧). إن إبجرامات مارتياليس -على حد تعبيره- تبعث الحياة بينما تصنع الملاحم الضخمة « عملاقاً من الطين » (٩٨). إن ميزة الإبجراما هى أنها لاتحتوى على عنصر البطء أو التطويل (٩٩). ثم يدافع مارتياليس عن جرأته فى التعبير عن المشاعر وفى صياغة الأسلوب إذ أن ذلك مرتبط بذلك النوع من الأدب.إن الأناشيد الساخرة Tocosa carmina لايكون لها تأثير بدون تلهّف عاطفى . ويستشهد مارتياليس على صحة قوله ببعض أشعار من كاتوللوس(١٠٠)

(٩٢) Grube, Op. Cit., pp. 311 - 312.

(٩٣) Juvenal, Sat., I, 1-12.

(٩٤) Ibid. I, 85 - 6.

(٩٥) Ibid., IV, 49.

(٩٦) Ibid., VII, 12.

(٩٧) Ibid., VII, 25.

(٩٨) Ibid., IX, 50.

(٩٩) Ibid., II, 77.

(١٠٠) Catullus, XVI, 5.

الذى يشير إليه أكثر من مرة كسيّد فى مجال ذلك النوع الأدبى .

تدور ملاحظات مارتياليس النقدية الأخرى حول الشعر بوجه عام ويهتم أغلبها بموضوع الذوق العام المعاصر ، ولذلك فإنها تتناول موضوعات كانت مجال نقاش واسع حينذاك . إنه يشير أكثر من مرة إلى الجنون القديم ، إلى عبارة إنيوس وغيره التى سادت خلال القرن الأول الميلادى والتى كانت تدخل حينذاك فى مرحلة جديدة . إن ذلك الإعجاب غير الواعى لم يكن شيئا جديداً فلقد كان الشعراء الموتى يفوزون بالقدر الأكبر من المديح بينما يقع الشعراء الأحياء تحت مطرقة الكراهية والتحقير . إن هوميروس وميناندروس وڤيرجيليوس كانوا جميعاً عرضة للنقد . بالاضافة إلى ذلك فإن مارتياليس ينتقد بشدة كلا من إنيوس وأكيوس وباكوڤيوس (١٠١) . كما ينتقد أيضا أسلوب الشعراء الآخرين ويتهم من يحاول أن يقلدهم بالغباء . ثم يتناول الأدب والأدباء بوجه عام . من الواضح أن مارتياليس كان ناقداً ذا نظرة ثاقبة وكانت ملاحظاته عن الأدب تتصف بالدقة والحساسية . كان ينادى دائماً بالتروى والصدق فى الفن ويهاجم بشدة الكلاسيكية الزائفة المنتشرة فى عصره . لكنه لم يكن فى نفس الوقت ناقداً محايداً ، يشهد على ذلك دعوته إلى مدح مسقط رأسه بيلبيليس Bilbilis بدلاً من طيبة (١٠٢) . لم تكن هذه الدعوة بالطبع سوى نزعة إقليمية ولم يكن مارتياليس فى ذلك إلا متحيزاً لمسقط رأسه (١٠٣) .

بلينيوس الأصغر :

جايوس بلينيوس كايكيليوس سكوندوس Gaius Plinuis Caecilius Secundus (٦٢ - ١١٣م) ابن شقيقة الموسوعى بلينيوس الأكبر . اكتسب اسم بلينيوس من والده بالتبنى الذى كان فى نفس الوقت شقيق والدته . ترك بلينيوس الأصغرمعلومات كثيرة عن حياته ، كما أنه كان شخصية عامة تحدث عنه أكثر من مصدر قديم . ولد بلينيوس الأصغر بين عامى ٦١ ، ٦٢م (١٠٤) فى مدينة كوموم Comum وورث ثروة هائلة . تزوج أكثر من مرة ، لكنه لم ينجب أطفالاً . تلقى تعليمه فى روما حيث كان كوينتيليانوس واحداً من أشهر معلميه (١٠٥) . إستمد

(١٠١) Martial, Epig., V, 10; VIII, 69; XI, 90.

(١٠٢) Ibid. IV, 55.

(١٠٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 302 - 303.

(١٠٤) Pliny, Letters, VI, 20, 3.

(١٠٥) Ibid., II 14, 10.

من حماسه وإعجابه بشخصية شيشرون أكثر صفات أعماله الأدبية بل أيضا بعض صفاته الشخصية . كان يتصف بنفس الصفات السيئة التى اتصف بها شيشرون ، كما كانت له صفاته المحبوبة أيضا ، لكن لم يكن له نفس الصفات فى مجال السياسة والأخلاق . كان بلينيوس الأصغر وطنيا متحمساً ومخلصاً مثل شيشرون مستعداً لخدمة الدولة تحت قيادة قائد جدير بذلك . قاسى ويلات العذاب أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس الملىء بالاضطرابات والمنازعات الداخلية ، لكن موت دوميتيانوس كان سبباً فى إفلات بلينيوس من الموت حيث أن قرار اتهامه كان معداً من قبل (١٠٦) . ثم وجد فى الامبراطور ترايانوس القائد الذى يمكن أن يعمل تحت إمرته . تولى بعض المناصب العامة ، فى عام ١٠٠م كان قنصلاً سوفيكتوس Consul suffectus ، فى عام ١١١ أو ١١٢م أصبح حاكماً على بيثينيا . هناك اتصل بمجموعات من المسيحيين استطاع أن يوقف نشاطهم الذى لم يكن يتفق مع العرف الرومانى السائد حينذاك وكان يتدخل فى العقيدة الرسمية للدولة . سلك سلوك أى مسئول عام ، حاول أن يعرف أولاً طبيعة التنظيم الجديد ، شعائره ومعتقداته ، ثم أرسل إلى الامبراطور ترايانوس تقريراً وافياً عن الموضوع حيث أكد أن أفراد المجموعة لايقومون بأى عمل إجرامى أو منافٍ للأخلاق لكنهم يؤمنون بالخزعبلات ولايعترفون بأى منطق عقلانى (١٠٧) . كان بلينيوس يقوم أيضا مثل شيشرون بالدفاع عن الشخصيات السياسية . فلقد اشترك مع تاكيتوس فى الوقوف ضد ماريوس بريسكوس وكانت خطب كل منهما سببا فى إعدامه . كما نظم أيضا بعض الأشعار الخفيفة ، وكان على علاقة برجال الأدب والأوساط الأدبية (١٠٨) . تعددت أعمال بلينيوس الأصغر وتنوعت ، لكن أهمها مجموعة الرسائل التى تنقسم إلى تسعة كتب أو عشرة إذا اعتبرنا مجموعة مراسلاته مع الامبراطور ترايانوس ضمن هذه المجموعة (١٠٩) .

يعتبر بلينيوس فى مذهبه الأدبى أكثر مباشرة وأكثر إيجابية من مارتياليس ، لكنه يصور بشكل أكثر تركيزاً الذوق الأدبى والآراء المختلفة فى مجال الأدب والنقد السائدة فى عصره . يعبر بلينيوس الأصغر عن آرائه النقدية فى مجموعة الرسائل التى من المحتمل أن يكون قد كتبها فى الفترة من عام ٩٦م الى ١١٣م .

(١٠٦) Ibid., VII, 27, 14.

(١٠٧) Idem, Letter to Trajan 96 -8.

(١٠٨) Idem, Letters, VII, 4.

(١٠٩) Rose, Op. Cit., pp. 417 - 419.

إنها تتصف بتنوع جوانبها وقيمتها النقدية والتاريخية على حد سواء . كون بلينيوس صداقات مع معظم الشخصيات الأدبية فى عصره ، بل كان هو نفسه الروح القائدة فى مجموعة أدبية شهيرة. تعرّف بحكم صداقاته واتصالاته على الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية فى عصره (١١٠). ظهرت نتيجة ذلك فى مناقشاته التفصيلية للبشر والأشياء وفى إعطاء صورة صادقة للتغيرات التى طرأت على المجتمع الرومانى . يظهر كل ذلك فى مجموعة رسائله التى وصلتنا تحت عنوان ، الرسائل ، Epistolae (١١١).

من آراء بلينيوس الأصغر النقدية ضرورة تقليد أفضل النماذج القديمة بهدف التفوق عليها وليس لمجرد التقليد الأعمى . إنه يعتبر ديموستنيس وشيشرون وكالفوس ضمن النماذج القديمة وهو مايبدو غامضا بعض الشىء . يدعو الى البساطة فى الأسلوب وتحاشى الاهتمام الزائد بالجمل والكلمات (١١٢). ينعى انهيار الأخلاق فى عصره لكنه ليس متشائماً مثل ماكان كوينتيليانوس (١١٣). إنه متفائل ، ينظر إلى الأمام أكثر مماينظر إلى الخلف . يظهر فى كتاباته الإحساس ببداية عصر أكثر استقراراً تحت قيادة أباطرة عظام مخلصين ينتمون إلى القرن الثانى الميلادى بالرغم من أنه يدعى أنه لم يكن جباناً خائفاً أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس (١١٤). فى الواقع لم تظهر آثار سنوات القهر والظلم الدوميتيانى على بلينيوس كما ظهرت على صديقه تاكيتوس . كان بلينيوس يتصف ببساطة الأسلوب . كتب مجموعة الرسائل بقصد النشر ، لذلك فإنه كتبها فى صورة أدبية جذابة . إنه يفرق بين الأسلوب البسيط والأسلوب المزخرف وإن كان قد استخدم كليهما معاً . يدعو إلى دراسة الترجمة سواء من الاغريقية إلى اللاتينية أو العكس .

لم يقدم بلينيوس الأصغر آراء هامة فى مجال النقد ، بل إن أغلب آرائه مأخوذة عن غيره وخاصة استاذه كوينتيليانوس وصديقه تاكيتوس وأنموذجه القديم شيشرون (١١٥).

---

(١١٠) Guillemin, Pline et la vie Litteraire de son temps, pp. 64 sqq.

(١١١) Atkins, Op. Cit. Vol. II, pp. 304 sqq.

(١١٢) Pliny, Letters, III, 13, 3.

(١١٣) Ibid., VII, 30.

(١١٤) Ibid., VII, 33.

(١١٥) Grube, Op. Cit. pp. 308 - 310.

بلوتارخوس :

بالإضافة إلى مارتياليس وبلينيوس الأصغر فى مجال النقد الأدبى يأتى بلوتارخوس Plutarchus (٤٨ – ١٢٠م) بعمله النقدى الذى يصور جانباً هاما من جوانب صورة التيارات النقدية المتعارضة التى سادت أثناء القرن الأول الميلادى فى روما . قضى بلوتارخوس بعض الوقت فى روما بين عامى ٦٩ و٨٦م أثناء حكم كل من فسبسيانوس ودوميتيانوس حيث ألقى بعض المحاضرات باللغة الاغريقية على بعض المستمعين المتحمسين للثقافة الأغريقية . هناك تعرف على شخصيات رومانية بارزة ، ثم سرعان ماعاد إلى وطنه فى بلاد الاغريق حيث عاش فى بلدته الصغيرة خايرونيا Chaeronea فى إقليم بيوتيا وحيث كتب معظم أعماله أثناء سنوات عمره الأخيرة . خصص بلوتارخوس بعض هذه الأعمال للنقد الأدبى . أهم أعماله « الشخصيات » وهو عمل ليس له علاقة بالنقد الأدبى . لكى نتعرف على آراء بلوتارخوس النقدية علينا أن نتجول بين ثنايا أعماله الأخرى وخاصة المقالات الأخلاقية Moralia حيث نجد بعض المحاولات المختلفة لمناقشة بعض الموضوعات الأدبية مع بعض الملاحظات العابرة عن الأدب . من أهم الأجزاء التى لها علاقة بمجال النقد الأدبى مقال بعنوان كيفية دراسة الشعر de audiendis poetis الذى يحتوى على آرائه حول الشعر ، مقال آخر بعنوان « الاستماع » de audiendo حيث يناقش فن الاستماع أو القراءة ، مقال مقارنة بين أريستوفانيس وميناندروس الذى لم يصلنا سوى تلخيص له ، مقال طبيعة هيرودوتوس الشريرة ويهتم بالتاريخ أكثر مما يهتم بالنقد ، مقال سيرة الخطباء الأتيكيين العشرة وهو غير ذات أهمية بالنسبة لدارس النقد إذ أنه لايحتوى سوى على سرد لقصص حياة الخطباء ، مقال الندوة Symposiacs وهو مجموعة من المحاورات تتناول بعض الموضوعات الفلسفية والدينية ، مقال نبوءات بوثيا oraculis de Pythiae ومقال عظمة الآتينيين de gloria Atheniensium وهما غير ذات أهمية ملحوظة . هناك بعض الملاحظات النقدية التى يمكن أن نجمعها من هنا وهناك لنتعرف على آراء بلوتارخوس النقدية (١١٦).

أهم مقال كتبه بلوتارخوس بالنسبة لمجال النقد الأدبى هو كيفية دراسة الشعر de audiendis poetis إذ أنه يهتم بتعليم الشباب ويتناول الشعر من وجهة النظر الأخلاقية . يرى بلوتارخوس أن الأسلوب والقدرة على التخيل هما اللذان

---

(١١٦) Atkins, Op. Cit., Vol. II, 308 sqq.

يجذبان الانتباه . يدخل الأسلوب البهجة فى النفس ويؤثر عنصر الخيال فى العواطف (١١٧)، لكن ذلك ليس سوى الغلاف الحلو الذى يغلف قرص الدواء المر ، والدواء المر هنا هو الدرس الأخلاقى الذى يتجرعه المستمع . إن المضمون وتأثيره على الشخصية هو أهم مظاهر الشعر . ومادام الشعر محاكاة للحياة فلابد أن يستعرض الخير والشر معاً (١١٨)، لكن يجب أن يكون هدفه تحذير الشباب من الشر وترغيبه فى الخير . يجب جذب انتباه الشباب إلى أن الشعراء أنفسهم وخاصة هوميروس غالباً مايعبّرون تلميحا أو تصريحا عن عدم رضائهم عن القيادة اللا أخلاقية (١١٩) . وعندما لايفعلون ذلك يجب التأكيد للشباب أن الشر لابد أن ينهزم أمام الخير فى النهاية ، أو يجب استخدام التعبير عن قوة الخير عند شاعر لمحو أثر التعبير عن الشر عند شاعر آخر. يجب أن يتدرب الشبان على اتخاذ القرار ، عليهم ألاّ يمدحوا كل شيء دون تفكير ، لكن عليهم أن يفكروا أولاً قبل اتخاذ القرار (١٢٠). لايرضى بلوتارخوس عن التفسيرات المجازية (١٢١) أو البراعة النحوية التافهة (١٢٢) التى تحاول أن تجعل الشعر أكثر استساغة أخلاقيا أو تجعله متفقاً مع الأفكار الرواقية أو قواعد النحو التقليدية . على الشباب أن يتذكر الأشياء الجيدة وأن يكون على علم بالأقوال العظيمة للفلاسفة والمفكرين والتى تجعل الشباب يميزون بين مايقبلونه ومايرفضونه (١٢٣). يتناول بلوتارخوس فى مقال سيرة الخطباء الأتيكيين العشرة تاريخ حياة الخطباء وبعض تفاصيل تاريخية أخرى . فى أغلب هذه السير لاتوجد كلمة واحدة عن الأسلوب بينما توجد بعض الإشارات العابرة فى سير أخرى مثل سيرة ليسياس حيث يرى بلوتارخوس أن أسلوبه كان مثيراً وموجزاً أو أن إيسايوس كان مثل ليسياس من حيث الصياغة الرنانة والبراعة فى تناول الموضوع لدرجة أن من الصعب التمييز بين الخطيبين ، وأنه أول من يستخدم الحيل الخطابية ويهتم بالأسلوب السياسى الذى قلده ديموسثنيس . أما مقال مقارنة بين أريستوفانيس وميناندروس فلم يصلنا سوى تلخيص له . إن فقدان النص

(١١٧) Plutarch, De Aud. Poet., 15c - 17d.

(١١٨) Ibid., 17 f - 18 a.

(١١٩) Ibid., 19, a - e.

(١٢٠) Ibid., 33, c.

(١٢١) Ibid., 19, f.

(١٢٢) Ibid., 31 e.

(١٢٣) Ibid., 34 b - 35 f.

الأصلى ربما لايمثل خسارة كبيرة إذ يبدو أنه ليس سوى انعكاس للحقد السائد نحو الكوميديا القديمة والذى بدأ أصلاً فى اللوكيوم . أما مقال الاستماع فيكشف عن اهتمام بلوتارخوس بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل الأدبى ، إنه ينصح المستمع بأن يهتم بالموضوع الذى يلقيه المتكلم أكثر من اهتمامه بالمتكلم نفسه أو بأسلوبه . إنه يرى أن نجاح المحاضرة يتوقف على العلاقة بين المتحدث والمستمع، أما بقية المقال فإنه يذكرنا أن الخطابة الاستعراضية بدأت فى الظهور مع بداية القرن الثانى الميلادى . أما مقال عظمة الآثينيين فيشرح وجهة نظر بلوتارخوس فيما يتعلق بالمحاكاة . يرى أن الفن هو محاكاة أو تصوير الحياة بمنطق لايرحم ، إذ أن موضوع المقال هو أن الأعمال أفضل من الأقوال ، فبدون منجزات الرجال لايوجد مؤرخون . وبالرغم من أن أثينا كانت مصدر الفنون فإن الفنانين لم يستطيعوا سوى تصوير منجزات الآثينيين سواء بالكلمة أو بالرسم ، وهذا صحيح حتى بالنسبة لثوكوديديس . إن اللغة والأغنية والإيقاع ليسوا سوى « توابل» تساهم فى تجميل صور المنجزات . وبالرغم من أن بلوتارخوس يسمح باستخدام الأسطورة أو القصة الخيالية إلا أنه يشترط أن تظهر كما لو كانت واقعية وأن تعتمد على الواقع أيضا . إن عظمة أثينا تكمن فى منجزاتها ، ولقد كان الاسبرطيون على حق – فى رأى بلوتارخوس – حين لاموا الآثينيين لأنهم ينفقون أموالاً طائلة على العروض المسرحية بينما كانت لديهم جيوش ضخمة تحتاج إلى عتاد ومؤن (١٢٤).

هكذا نجد أن بلوتارخوس استطاع أن يساهم بآرائه فى مجال النقد الأدبى ، لكنه لم يكن من أصحاب النظريات الأصيلة أو الآراء الجديدة المتطورة . إنه – على سبيل المثال – يرى أن للشعر ثلاثة جوانب ، المضمون وهو الجانب الأهم فى رأى بلوتارخوس ، ثم يليه الأسلوب والتخيل وهما مجرد « توابل » لتجميل العمل الأدبى . لقد نثر بين ثنايا أعماله عدداً ضخماً من القصص الأدبية والحكايات التاريخية المسلية فى حد ذاتها لكنها لاتتصل بمجال النقد بشكل مباشر . ففى مقال نبوءات بوثيا يروى بلوتارخوس أن النبوءات كان ينطق بها شعراً فى العهود السابقة وأن المؤرخين والفلاسفة كانوا يصوغون أعمالهم شعراً ، لكنهم الآن يصوغونها نثراً لأن التحول من الشعر الى النثر أصبح ظاهرة فى عهد بلوتارخوس . إنه يعبر – بإشارة عابرة – عن موافقته على التحول إلى الكتابة النثرية لأن التاريخ عندما ينزل من فوق عربة الشعر ويسير على قدميه فإنه يميز بين الأسطورة والواقع .

---

(١٢٤) Grube, Op. Cit., pp. 314 sqq.

إن بلوتارخوس كاتب سيرة عظيم وروائى ممتاز وكاتب أخلاقى صامد لكنه ليس ناقداً أدبياً . بل هناك شك فى أنه كان يهتم بالأدب من أجل الأدب أو أنه كان يستمتع بالشعر أو النثر أو يتذوقه . إنه يمثل السلوك الاغريقى أثناء العصور الرومانية حيث كان من الناحية النظرية ذا وجهة نظر نفعية أكثر من الرومان أنفسهم .

سويتونيوس :

شخصية باهتة فى ميدان النقد الأدبى هى شخصية سويتونيوس Suetonius . من المعروف عنه أنه مؤلف كتاب « سير القياصرة » حيث يروى قصص حياة الأباطرة الرومان من يوليوس قيصر حتى دوميتيانوس . لكنه كتب أيضا سير رجال معروفين فى مجال الأدب اللاتينى فى مجلد بعنوان مشاهير الرجال De viris Illustribus . لم يصلنا الكتاب الأخير كاملاً بل وصلتنا مجموعة لابأس بها من الشذرات التى تتناول معلمى النحو grammatici ومعلمى الخطابة وحياة الكاتب الكوميدى ترنتيوس وربما أيضا حياة كل من ڤيرجيليوس وهوراتيوس ولوكانوس وبرسيوس وغيرهم (١٢٥) . بالرغم من قلة الشذرات التى وصلتنا فإن من الممكن معرفة بعض ماجاء من آراء عند سويتونيوس (١٢٦) . ربما تكون هذه الآراء أقرب إلى التاريخ منها الى النقد الأدبى . يبدو أن سويتونيوس كان يتفق فى جوانب كثيرة مع كوينتيليانوس فى دعوته إلى الكلاسيكية الاغريقية . إنه لايرضى عن أسلوب ساللوستيوس . لعل الفقرة الهامة التى وصلتنا والمتعلقة بالنقد هى تلك الفقرة التى يتحدث فيها عن حياة الامبراطور أوغسطس . يروى أن أوغسطس لم يكن راغباً فى الحديث التلقائى حتى أثناء محادثة زوجته وأن الامبراطور قد كتب أعمالاً متنوعة الأنواع . ثم يستطرد فيتحدث عن أسلوبه فى الكتابة (١٢٧) . لقد تحاشى أوغسطس الإبجرامات التافهة وبذل جهداً فى ترتيب الكلمات . كان كل همه التعبير عن رأيه بوضوح تام . لم يتردد فى وضع حروف الجر قبل أسماء البلدان أو أن يعيد استخدام أدوات الوصل أكثر من مرة إذا كان حذفها سيؤدى إلى غموض الفكرة (١٢٨) .

---

(١٢٥) Rolfe, Suetonius, pp. 116 sqq.

(١٢٦) Syme, Tacitus, pp. 778 - 782.

(١٢٧) Suetonius, Life of Augustus, 84 - 89.

(١٢٨) Grube, Op. Cit., pp. 313 - 314.

فرونتـــــــــــو :

يكمن ضعف دعوة كوينتيليانوس إلى الكلاسيكية الاغريقية – كما لاحظنا – فى رغبته فى عودة عقارب الساعة إلى الخلف لمدة قرن ونصف من الزمان . إن هذا التركيز على الماضى ربما ظهر غير معقول بالنسبة للمعلمين الأغريق ، ولقد نجح النقاد فى دعوتهم إلى العودة إلى أدب كلاسيكية القرون الرومانية حيث كانت تستخدم الأتيكية الاغريقية بحيويتها المتجددة والتى أصبحت فى ذلك الوقت لغة مصطنعة أكثر مما كانت لاتينية شيشرون . كانت نتيجة ذلك اتساع الفجوة بين لغة الأدب ولغة العامة سواء فى اللاتينية أو الاغريقية واحتقار رجال الأدب القاتل لمسيرة لغتهم القومية وتاريخها . كانت آخر محاولة لإحياء اللاتينية الأدبية تلك المحاولة التى قام بها ماركوس كورنيليوس فرونتو Marcus Cornelius Fronto ومدرسته . ولد فرونتو فى نوميديا Numidia فى بداية القرن الثانى الميلادى بعد موت كوينتيليانوس بفترة ليست طويلة . ربما كان من أصل رومانى ، نزح إلى روما فى بداية حياته حيث حقق شهرة واسعة كمعلم وخطيب . تدرج فى المناصب الرسمية حتى وصل إلى عضوية السناتو . عندما خلف أنتونينوس بيوس Antoninus Pius هادريانوس فى عام ١٣٨م عينه معلماً خاصاً لتعليم ولديه بالتبنى لوكيوس ڤيروس Lucius Verusوماركوس أوريليوس Marcus Aurelius الخطابة اللاتينية ، ومنحه لقب قنصل سوفيكتوس Consul Suffectus فى عام ١٤٣م ، وهو نفس العام الذى حصل فيه الخطيب الآثينى الشهير هيروديس أتيكوس على لقب قنصل أورديناريوس Consul ordinarius . ظل فرونتو على علاقة طيبة بتلاميذه الأمراء وخصوصاً مع ماركوس بعد أن سئم شقيقه من دراسة الخطابة وتحول إلى دراسة الفلسفة . ظل فرونتو وماركوس يتبادلان الرسائل فيما بينهما . يمكن التعرف على آراء فرونتو فيما يتعلق بنظرية الأسلوب عن طريق دراسة هذه الرسائل التى اكتشفت فى عام ١٨١٥م وما جاء أيضا فى الليالى الأتيكية Noctes Atticae التى تركها لنا الكاتب أولوس جيلليوس Aulus Gellius المعاصر الأصغر لفرونتو وأحد أعضاء مدرسته (١٢٩).

شارك فرونتو كوينتيليانوس فى كراهيته للأسلوب اللاتينى الفضى وخاصة أسلوب سنيكا . لكن يمكن فى نفس الوقت اعتبار نظرياته منطقاً مكملاً ومتطوراً

(١٢٩) Marache, Mots nouveaux et mots archaïque chez Fronton et Aulu- Gelle, pp. 18 sqq.

لاتجاهات اللاتينية الفضية متنقلاً من التأكيد على الجملة المتقنة إلى التأكيد على الكلمة المتقنة ، كما يمكن اعتبارها أيضا المرحلة التالية فى طريق الانهيار (١٣٠) . مع ذلك فإن مذهب فرونتو كان أيضا احتجاجاً ضد كلاسيكية كوينتيليانوس المتجمدة كما كان إلى حد مايمثل اقتحام الصور الشعبية للأدب . إن أهم مظاهر مذهبه حب المفردات القديمة التى تنتمى إلى عهد الكتاب الذين جاءوا قبل شيشرون . ومع ذلك فإن هذه البلاغة الحديثة elocutio novella - كما كان فرونتو نفسه يسميها - كان الهدف منها إدخال شىء جديد حتى إذا كانت الجدّة تتحقق فى حماية ماهو قديم جداً (١٣١) . لكن فرونتو لم يتجاهل تماماً الجوانب الأخرى للخطابة ، فقد ناقش طريقة ترتيب الكلمات وحسن اختيار الكلمة ، رأى أن الوضوح كان شيئا جوهرياً ، كما رأى ضرورة دراسة ذوق المستمع دون أن يفقد المتحدث وقاره . كما أن الالتزام شىء ضرورى ، إذ يجب أن يكون الكاتب قادراً على استخدام الأساليب المختلفة التى تتناسب مع المناسبات المختلفة ثم يصوغ جمله طبقاً لذلك . لقد ناقش فرونتو كل جوانب الأسلوب فى شىء من التفصيل .

لم يكن الميل إلى الكلاسيكية الرومانية شيئا جديداً . فلقد نظر الرومان فى شوق ولهفة إلى الأيام الجميلة الماضية لمدينتهم روما وإلى الفضائل البسيطة لذلك العصر والتى ظلت مثلهم العليا فى تكوين الشخصية لدرجة أن الكلاسيكية الرومانية فى الأدب ظلت دائماً مرتبطة بالمشاعر الشخصية . وبالرغم من أن ماوصلنا من أعمال أدبية تنتمى إلى العصر الأوغسطى لايكشف عن ذلك الميل الشديد إلى الكلاسيكية الرومانية إلا أننا لانستطيع أن نؤكد اختفاءها تماماً . إننا نلاحظ وجودها عند بعض النحويين مثل ڤاليريوس بروبوس Valerius Probus أثناء القرن الأول الميلادى . لذلك فإن الكلاسيكية الرومانية أثناء القرن الثانى الميلادى وأثناء كل مراحل تاريخ الأدب الرومانى ترمز إلى الرغبة فى إحياء ظاهرة قومية . لذا ليس من الغريب أن يصبح الميل إليها أقوى وأعنف عندما بدأت جذوة الكلاسيكية الاغريقية تخبو وتصبح متجمدة بعيدة كل البعد عن الواقع النحوى . من هنا دعى فرونتو إلى الكلاسيكية الرومانية ووضع كل اهتمامه فى اختيار الكلمات . يجب ألا تكون الكلمات غامضة لدرجة أنها تكون غير مفهومة لدى المستمع أو القارىء لكن يجب أن يكون اختيار الكلمات نتيجة لدراسة دقيقة

(١٣٠) Brock, Studies in Fronto and his age, pp. 25 sqq.

(١٣١) Marache, La Critique Litteraire de Lange Latine, pp. 37 sqq.

ومعرفة كاملة للشعر القديم . إنه ينصح تلاميذه أن يقرأوا الشعر الرومانى القديم لهذا الغرض . إنه يفضل كاتو الأكبر وساللوستيوس وبلاوتوس وإنيوس وإلى حد ما لوكريتيوس ولوكيليوس وآخرين من هم فى مستواهم فى القدم . إنه بالطبع لاينسى شيشرون الذى يسبغ عليه قدراً هائلاً من المديح وإن كان يرى فى خطبه بعض الكلمات التى ما كان يجب عليه أن يستخدمها (١٣٢). لكن فرونتو لايذكر ڤيرجيليوس ، ولعل ذلك يكشف عن عدم إعجابه به بينما يذكر هوراتيوس عدة مرات ويصفه بأنه شاعر يستحق الذكر . من الواضح أن فرنتو لم يكن معجباً بأسلوب الامبراطور أوغسطس بينما كان عكس ذلك بالنسبة ليوليوس قيصر . كما أنه لم يكن رحيما بسنيكا ولا بلاتينية العصر الفضى . إنه يصف سنيكا بإنه مثل شخص يلقى بحبات الزيتون إلى أعلى ثم يلتقطها بفمة بدلاً من أن يأكلها بأسلوب مهذب (١٣٣).

بالرغم من كل مافعله فرونتو فإنه لم يستطع أن يملأ الفجوة بين لغة الأدب واللغة المستخدمة فى الحياة العامة ، بل بالعكس فإن التأكيد على المعرفة المكتبية قد زاد الهوة اتساعاً . بالرغم من ذلك فإن فرونتو لم يفشل كدارس وناقد، فلقد ظلت شهرته باقية أثناء القرنين أو الثلاثة قرون التالية وغالباً مايعتبر فى المرتبة الثانية بعد شيشرون مباشرة . إن كلا من دعوة كوينتيليانوس إلى الكلاسيكية الاغريقية ودعوة فرونتو إلى الكلاسيكية الرومانية لم تستطع أن توقف مد التدهور فى الأدب الرومانى حتى أصبح شيئا فشيئا أبعد مايكون عن الحيوية الحقيقية للغة .

ديو خروسوستوموس :

ناقد إغريقى آخر عاصر بلوتارخوس وساهم بآرائه فى مجال النقد ، إنه ديوخروسوستوموس Dio Chrysostomos (= ذو الفم الذهبى) . سوفسطائى متجول نزح إلى روما أولاً فى عهد ڤسبسيانوس ثم بعد ذلك أثناء عهد كل من نيرڤا وترايانوس . كتب مجموعة من المقالات أو المحاضرات يبلغ عددها الثمانين، تتناول كلها بدرجات متفاوتة الثقافة الاغريقية . كان فى بادىء الأمر متعاطفاً مع الحركة السوفسطائية الحديثة معتقداً أن الفصاحة هى دراسة كافية فى حد ذاتها . لكنه أصبح بعد ذلك مقتنعاً بخطورة تلك الحركة فتحول عنها وأصبح

---

(١٣٢) Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 343.

(١٣٣) Grube, Op. Cit., pp. 319 - 324.

منذ ذلك الحين فيلسوفاً أخلاقياً يهدف إلى تعريف مستمعيه بأقيم مافى الفكر الفلسفى الاغريقى . كتب بعض أعماله النقدية أثناء سنوات عمره الأولى مثل الخطبة الحادية عشرة بعنوان حديث عن طروادة حيث يحاول أن يثبت أن طروادة لم تسقط بالرغم من القصة التى يرويها هوميروس . من الصعب أن ننظر إلى مثل هذه المقالات بعين الجدية . كما كتب أيضا المقال الثامن عشر بعنوان حديث عن الفصاحة حيث يوجه بعض النصائح إلى أحد الشبان عن نفس الموضوع الذى يشير إليه العنوان . من بين أعماله النقدية الأخرى مقال بعنوان حديث عن فضل هوميروس على سقراط وهو المقال الخامس والخمسون ، ومقال حديث عن الأولومبوس وهو المقال الثانى عشر ، ومقال بعنوان مقارنة بين روايات أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس عن فيلوكتيتيس وهو المقال الثانى والخمسون . ولعل المقالتين الأخيرتين هما اللتان تمثلان أفضل الأعمال النقدية التى كتبها ديوخروسوستوموس (١٣٤).

لم يكن ديوخروسوستوموس سوفسطائياً بمعنى الكلمة الذى كان سائداً أثناء القرن الخامس قبل الميلاد . لكنه عاش فى عصر يختلف تماماً عن عصر سوفسطائية القرن الخامس قبل الميلاد الاغريقي . لقد شاهد القرن الثانى الميلادى تطور حركة سوفسطائية يمكن تسميتها مجازاً الحركة السوفسطائية الثانية والتى يمكن وصفها بأنها فترة انتصار الخطابة الاستعراضية فى الجزء الاغريقى من الامبراطورية الرومانية وخاصة فى أقليم أسيا الصغرى . كانت الخطابة الاستعراضية تخصص السوفسطائيين القدامى أثناء القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد . لم تمت أبداً لكنها ظلت مختفية تتسلل هنا وهناك . قاست المناطق الشرقية للبحر الأبيض المتوسط ومناطق آسيا الصغرى من أهوال حروب الاسكندر الأكبر وخلفائه ومن غزوات الحروب الرومانية ومن جور القناصلة الرومان أثناء السنوات الأخيرة من عصر الجمهورية ومن الحروب الأهلية الرومانية . بعد ذلك حقق حكم الامبراطور أوغسطس السلام والاستقرار والعدل ، أثناء حكم الأباطرة الفلافيين أصبح الاقليم الأسيوى يتمتع بالثراء . أصبحت مدنه الكبيرة إفسوس وبرجاموم وأزمير وأنطاكيا وغيرها مراكز للتجارة والثقافة . فى ذلك الوقت بدأ إحياء الخطابة الاستعراضية التى سادت الآداب الاغريقية مائة وخمسين عاماً التالية . كان الخطباء يلقون خطبهم الاستعراضية أثناء المباريات الرياضية

(١٣٤) Atkins, Op. Cit., Vol II, pp. 327 - 328.

والأعياد القومية فى العصور القديمة . ثم استمرت هذه العادة بعد ذلك على نطاق أوسع حيث تعددت المباريات الرياضية والأعياد القومية بفضل ازدياد الثراء والغنى . كان لكل مدينة احتفالاتها الرياضية وأعيادها القومية ، كما كان لها أيضا قاعات احتفالات حيث كان السوفسطائيون المشهورون الزائرون يلقون خطبهم وأحاديثهم . كان يحدث ذلك أثناء بعض الاحتفالات الرسمية مثل زيارة شخصية رسمية رومانية هامة أو زيارة الامبراطور نفسه ، وكان المتحدث بالطبع يمدح مدينة الزائر نفسه ومدينة روما . لكن أغلب هذه الأحاديث كانت من النوع الذى يطلق عليه الرومان لفظ Suasoria والذى كان يعنى فى المدارس حديثاً عن شخصية إغريقية تاريخية مثل ثمستوكليس أو بريكليس أو ديموسثنيس أثناء تعرضها لموقف من المواقف الصعبة . كان كثير من السوفسطائيين يتباهون بأنهم قادرون على الحديث بشكل تلقائى ، وكان المستمعون يختارون موضوعاً عفا عليه الزمن . ويطلبون منهم تناوله . فى تلك الحال كان السوفسطائى يستجمع أفكاره لبضع لحظات ثم ينطلق فى الحديث . إنتشرت هذه العادة بين جماهير غفيرة حتى كان القرن الثانى الميلادى حيث أصبح أى سوفسطائى معروف قادراً على جمع أكبر قدر من المستمعين والحصول على أكبر مبلغ من المال فى أى مدينة من مدن آسيا الصغرى (١٣٥).

كان ديوخروسوستوموس (٤٠-١٢٠م) واحداً من هؤلاء السوفسطائيين المتجولين . كان معاصراً لبلينيوس وبلوتارخوس . ولد فى بلدة بروسا Prusa الواقعة فى إقليم بيثينيا . كان يعيش فى روما أثناء حكم دوميتيانوس حيث تحالف مع أعداء الامبراطور وكان جزاؤه النفى . كان يبلغ حينذاك الخمسين من العمر عندما ارتد إلى الفلسفة وأصبح واعظاً أخلاقياً متجولاً يتبع المذهب الرواقى . عند موت دوميتيانوس فى عام ٩٦م دافع بخطبة عن الامبراطور نيرفا . منذ ذلك الحين استرد خروسوستوموس مكانته وثروته وظل كذلك حتى توفى فى عام ١٢٠م تقريباً . تتضمن خطبه الثمانون فى مجموعتين الخطب الفلسفية ومجموعة الخطب السوفسطائية . يبدو أن الخطب التى لها علاقة بالأدب يرجع تاريخها إلى سنوات عمره الأولى .

تحتوى الخطبة الحادية عشر على هجوم على هوميروس ، لكن خروسوستوموس يمدح هوميروس فى بعض الخطب الأخرى كواحد من الشعراء

(١٣٥) Grube, Op. Cit., pp. 325 - 326.

العظماء . لذلك فإن من الواضح أنها تقع ضمن الخطب السوفسطائية . هناك ثلاث خطب ذات أهمية من الناحية الأدبية هى الخطبة الثانية عشر التى تحتوى على مقارنة بين النحت والشعر والخطبة الثامنة عشر التى تحتوى على نصائح لصديق عن كيفية الحديث أمام الجمهور والخطبة الثانية والخمسون التى تحتوى على مقارنة بين قصة فيلوكتيتيس عند كل من الشعراء التراجيديين الاغريق الثلاثة أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس (١٣٦).

ألقى خروسوستوموس الخطبة الثانية عشر فى أولومبيا عام ٩٧م أثناء عودته من المنفى . يناقش فى هذه الخطبة مفهوم الانسان عن الآلهة . يشرح الفرق بين الفكرة الفطرية عند عامة البشر عن الإله والمفاهيم المكتسبة التى تكملها . تأتى الأخيرة نتيجة لتأثير الشعراء والفنانين التشكيليين وأيضا بحكم القوانين . ثم يضرب مثلاً بتمثال زيوس الذى أبدعه المثال فيدياس . إن تمثال فيدياس لايصور مباشرة الأشياء غير المحسوسة مثل العقل والمشاعر ، لكنه يرمز إليها بالهيئة البشرية طالما أن الانسان يتميز فى الطبيعة بجماله ووقاره وبهائه وعبقريته . إن تصوير الآلهة فى هيئة ناسوتية تقليد منذ عهد هوميروس . ثم يستطرد ديوخروسوستوموس فيقارن بين فن هوميروس وفن فيدياس أى بين الشعر والنحت. إن الشاعر يستطيع بالكلمات أن يصور كل شىء : المشاعر والأحاسيس والجمال والعبقرية وغيرها من الصفات المعنوية ، لكن النحات ليس لديه الحرية بل عليه أن يعبر بواسطة مواد صلبة عن لحظة واحدة ، موقف واحد ، جزء واحد من أجزاء الموضوع . ثم يستطرد فيقارن بين أدوات كل من الشاعر والنحات ، فيناقش الكلمات والتشبيهات والمحسنات اللفظية وغيرها فى الشعر ، ثم يناقش متطلبات الفنان التشكيلى وأدواته .

تناقش الخطبة الثامنة عشر التدريب على الكلام أمام الملأ وتعطى قائمة بالموضوعات التى يجب قراءتها . إن النصيحة التى يسديها ديوخروسوستوموس فى هذه الخطبة تختلف عما جاء عند معلمى الخطابة الآخرين مثل شيشرون أوكوينتيليانوس أو ديونوسيوس هاليكارناسيوس . إذ أنه يسديها إلى شاب ناضج لديه قدر من المعرفة لكن فاته قطار التعليم فى الصغر . إنه ينصح بقراءة أعمال ميناندروس ويوريبيديس وهوميروس (١٣٧). إن من يريد أن يكون خطيبا عليه

(١٣٦) Ibid., pp. 327 sqq.

(١٣٧) Atkins, Op. Cit., pp. 328 sqq.

بدراسة التاريخ ، لذلك فإنه ينصح بقراءة أعمال هيرودوتوس وثوكوديديس وثيوبومبوس ، لكنه لاينصح بقراءة يوفوروس Euphorus . ثم عليه أيضا قراءة أعمال الخطباء مثل ديموستنيس سيد فنّه وليسياس أنموذج للإيجاز كما عليه أيضا أن يقرأ كلا من هيبيريديس Hyperides وأيسخينيس Aeschines لأنهما رمز للبساطة وسهولة الفهم . أما فيما يتعلق بالفلاسفة فعليه أن يقرأ أعمال الفلاسفة السقراطيين فهى مثل « الملح إذا افتقده الطعام أصبح بلا طعم ولا مذاق » . قد يكون بعضهم صعب الفهم مثل أفلاطون ، لكن أفضلهم كسينوفون الذى يتعلم منه الخطيب كل أنواع الحديث أمام الملأ . أفكاره واضحة وبسيطة ، أسلوبه ناعم ساحر مؤثر يعبر دائماً بصدق عن كل مايدور فى الحياة . وأخيراً ينصح خروسوستوموس طالب التدريب على الخطابة أن يملى ولا يكتب حتى يتدرب على أن يكون مستعداً دائماً ، وأن يتحاشى التدريبات المدرسية ويحاول أن يحفظ بعض الفقرات الجيدة وخاصة من أعمال كسينوفون . من الملاحظ أن قائمة القراءات تحتوى على الكتاب الذين لاتتصف أعمالهم بالصعوبة أو الغموض .

تتناول الخطبة الثانية والخمسون مقارنة بين التراجيديات الثلاث التى نظمها كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس والتى تتناول موضوعاً واحداً وهو قصة فيلوكتيتيس (١٣٨) . إن هذه الخطبة ذات أهمية بالغة فى مجال الأدب إذ أنها تحتوى على عدة تفاصيل هامة عن كيفية معالجة الشعراء الثلاثة لموضوع تراجيدياتهم وخاصة أن تراجيديتىْ أيسخولوس ويوريبيديس لم تصلانا بينما وصلت إلينا تراجيديا سوفوكليس فقط . كما تحتوى أيضا على بعض الملاحظات النقدية الهامة وخاصة عن البناء الدرامى . يرى خرسوستوموس أن يوريبيديس كان أكثر حرصاً من أيسخولوس فى تحاشى المتناقضات . عند كليهما يتكون الكورس من نساء من جزيرة لمنوس . يعبر الكورس عند يوريبيديس عن أسفه لأنه لم يتعرف على فيلوكتيتيس أثناء العشر سنوات الماضية ، لكنه يقدم أحد سكان جزيرة لمنوس الذى زاره من قبل . يجعل يوريبيديس أودوسيوس يظهر متنكراً حتى لايتعرف عليه فيلوكتيتيس . لكن أيسخولوس يتجاهل ببساطة كل هذه التفاصيل . يفضل ديوخروسوستوموس معالجة أيسخولوس على معالجة يوريبيديس، لأن التراجيديا فى رأيه يجب أن تترك شيئا ليفكر فيه المشاهد ، ويرى أن يوريبيديس لم يكسب شيئا بحرصه على توضيح كل هذه التفاصيل . لكن

---

(١٣٨) Ibid., Vol. II, pp. 331 sqq.

خروسوستوموس ينهى المقارنة بالتأكيد على أن كلا منهما كان رائعاً بطريقته . أما سوفوكليس فهو - فى رأى خروسوستوموس - يقف فى الوسط بين الاثنين . ليس لديه أصالة أيسخولوس ولا إيجاز ومهارة وواقعية يوريبيديس ، لكن أشعاره تتصف بالوقار والنبل وجمال الأسلوب وروعة العنصر التراجيدى . إن معالجته للموضوع رائعة ومؤثرة .

هذه الخطب الثلاث هى التى تحتوى على ملاحظات نقدية فى أعمال ديوخروسوستوموس . أما أعماله الأخرى التى كتبها بعد ذلك فإنها ذات طبيعة فلسفية . قد تحتوى تلك المجموعة على بعض الإشارات والتعليقات النقدية لكنها غير ذات قيمة ملحوظة . فى الخطبة الحادية والعشرين - على سبيل المثال - يتفق خروسوستوموس مع كل من مارتياليس وچوڤيناليس فى أن التراجيديا - والأدب بوجه عام - يجدر بها أن تتخذ من الواقع المعاصر أنموذجاً لها لا أن تظل تعالج موضوعات عفى عليها الزمن .

بموت ديوخروسوستوموس فى عام ١٢٠م وصلت الحركة السوفسطائية الثانية إلى أقصى مراحل ازدهارها فى أغلب مدن آسيا الصغرى . كان خروسوستوموس آخر النقاد الذين يرتبطون بالقرن الأول الميلادى . ظهرت فى القرون التالية مقالات لكتاب كثيرين مثل أولوس جيلليوس وماكروبيوس Macrobius وأعمال متعددة للمعلقين والشراح وآراء كثيرة حول التعليم وإشارات أدبية متباينة ومناقشات لغوية وقواميس وموضوعات أخرى ، لكن أقل القليل من كل ذلك يمكن الاعتراف به كعمل قيم فى مجال النقد الأدبى إذا ما استثنينا مقال لونجينوس عن الأسلوب (١٣٩) . وبعض الإشارات العابرة التى ظهرت فى أعمال بعض الكتاب أثناء القرون التالية لعصر خروسوستوموس مثل لوكيانوس وفيلوستراتوس وهرموجينيس وأريستيديس وهيروديس أتيكوس .

لوكيانوس :

عاصر لوكيانوس Lucianus (١٢٥- ١٩٢م) أريستيديس لكنه يختلف عنه فى الطابع . إنه يشبه ديوخروستوموس فى أنه ارتد عن السوفسطائية فى منتصف حياته ، لكنه لم يتجه نحو الفلسفة مثل خروسوستوموس بل اتجه نحو الهجاء (١٤٠). ابتكر لوكيانوس نوعاً جديداً من الهجاء يعرف بالهجاء الحوارى . إنه كاتب أكثر

(١٣٩) أنظر ص ٣٥٩ أدناه .

(١٤٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 337 sqq.

حيوية وأصالة وأوسع خيالاً من أى كاتب آخر من زملائه السوفسطائيين خفيف الظل ، ساخر سريع النكتة متنوع الهجاء . تارة يكون محبوباً مثل هوراتيوس وتارة أخرى غير مبالٍ مثل بترونيوس ، وتارة يكون لاذعاً بعيداً عن الوقار مثل جوڤيناليس وتارة أخرى شرساً فى هجومه ضد الشخصيات المغرورة المنافقة التى تتظاهر بالتمدين لكنها تؤمن بالخزعبلات . إنحدر لوكيانوس من مدينة ساموساتا Samosata فى سوريا من أسرة متواضعة . أرادت له أسرته أن يعمل مع خاله فى مهنة قطع الأحجار لكنه لم ينجح فى ذلك . كان يحلم بالتعليم ويهفو إلى التعلم ويتمنى أن تحمله أحلامه فوق أجنحتها شرقاً وغرباً لكى يحقق الشهرة والمجد . أصبح فيما بعد سوفسطائياً شهيراً ، لكننا لانعرف كيف تعلم وكيف تلقى دروسه وكيف وصل إلى ماوصل إليه من شهرة ومكانة سامية . تحدث عن أحلامه فى حوار « الحلم » ، ثم أشار تلميحاً إلى ردته عن السوفسطائية فى حوار « الاتهام المزدوج » . هبطت العدالة من السماء لمحاكمة بعض الحالات الصارخة فى أثينا وبعد الفصل فى بعض المشاحنات الفلسفية توجه الاتهام بالخطابة إلى « السورى » تدينه بجريمة ترك الفلسفة . لقد صاحبته الفلسفة عندما كان أجنبياً شاباً وارتحلت معه إلى كل أنحاء العالم وكانت سبباً فى شهرته . ثم هجرها إلى الحوار . إنه لم يعد يلقى خطباً طويلة بصوت جهورى لكنه ينطق بجمل قصيرة ولا يفوز بالاعجاب أو التشجيع ولكن بمجرد ابتسامه . هذا هو الاتهام الموجه إلى السورى (والسورى هنا إشارة إلى لوكيانوس نفسه) . عندئذ يدافع السورى عن نفسه . إنه لاينكر أنه مدين للخطابة ، لكن السبب الذي تركها من أجله هو أن الخطابة نفسها قد أنهارت وأصبحت فى حالة سيئه من التدهور. لم تعد متواضعة أو معتدلة فى مشيتها كما كانت فى عهد ديموسثنيس ، إنها الآن تصبغ وجهها بالأصباغ الملونه وتلبس الثياب الزاهية وتصفف شعرها مثل العاهرات ومنزلها ملىء دائماً بعشاقها المخمورين الذين لايعرفون ضبط النفس . إنه كرجل قد تخطى الأربعين من عمره كان من الأفضل أن يترك ساحات القضاء وتوجيه الاتهام للطغاه ومديح الأمراء وأن يهنأ بالراحة والطمأنينة مع الحوار فى الأكاديمية واللوكيوم . لقد صدر الحكم ببراءة السورى من هذه التهمة ، لكنه يواجه اتهاماً آخر من الحوار نفسه الذى يعلن أن السورى قد أساء إليه وأخطأ فى حقه إذ أنه لم يحترم وقاره بل نزع عن وجهه القناع التراجيدى ووضع بدلاً منه القناع الكوميدى وأرغمه على مصاحبة النكتة والهجاء والسخرية اللاذعة . يدافع السورى عن نفسه فيقول إنه عندما تسلم الحوار فإنه كان يتصف بالكآبه وربما كان محترماً لكنه لم يكن محبوباً أو مقبولاً . إنه

الآن يلمع ويبتسم واكتسب شعبية واكتسب مزايا كثيرة نتيجة مصاحبته للكوميديا . إن الحوار مغرم بالمشاكل الفلسفية الصعبة والتساؤلات حول طبيعة الآلهة أو حول الخطابة لكن ليس لديه أى شكوى أخرى لأن السورى لم يحرمه من طابعه الاغريقى ولم يجعل منه نوعاً غير إغريقى . ويحصل المتهم فى هذه الدعوى أيضا على البراءة (١٤١). هكذا يرسم لوكيانوس صورة ساخرة لكنها معبرة عن كيفية تحوله من السوفسطائية إلى الهجاء.

فى حوار الطفيلى يدعى أحد الطفيليين أن الوصول إلى المائدة المليئة بالمأكولات وتناول وجبة مجانية فن حقيقى . ويستند فى ذلك إلى أن لفظ « فن » يعنى مجموعة من المفاهيم موظفة لتحقيق هدف معين يكون نافعاً بالنسبة لحياة الانسان . ولكى يؤكد الطفيلى صحة وجهة نظره يستخدم بعض العبارات التى استخدمت لعدة قرون مضت لإثبات أن الخطابة فن . إن الطفيلية هى علم الطعام والشراب - هكذا يقول الطفيلى - ومعرفة مايقال ومايعمل للحصول عليهما وهدفها اللذة . لقد سرق إبيقوروس هدف الطفيلية وجعل اللذة هدف السعادة (١٤٢).

فى حوار لكسيفانيس Lexiphanes يسخر لوكيانوس من بحث الكتاب القدامى عن كلمات غير عادية واستعمالها بتكلف وعن قصد . يقرأ لكسيفانيس فقرة من أحد كتبه الملىء بمثل هذه الكلمات ، والفقرة تقليد ساخر لفقرة من أعمال أحد الكتاب المعاصرين الذى كان يعتبر نفسه أنموذجاً للأسلوب الأتيكى . وبعد أن يستمع ليكينوس Lycinus إلى محدثه لكسيفانيس ينصحه بأن يقرأ أعمال الكتاب الكلاسيكيين الأغريق وليس ابتكارات السوفسطائيين المحدثين وأن يستخدم الكلمات ليعبر عن الفكرة لا أن يلوى الفكرة ليتيح لنفسه الفرصة لاستخدام بعض الكلمات الغريبة المكتشفة حديثاً . إن هذا الحوار الهجائى يذكرنا بوجود أنواع مختلفة من الأسلوب الأتيكى . كما لاننسى أيضا أن لوكيانوس نفسه كان من أتباع الاسلوب الأتيكى .

فى حوار معلم الخطابة يسخر لوكيانوس من التعليم الأجوف المزيف الذى يتبعه السوفسطائيون المغمورون . يقول معلم الخطابة الساخر إن هناك طريقين يؤديان إلى الخطابة . طريق منحدر ضيق حيث يتتبع فيه الدارس آثار أقدام ديموسثنيس وأفلاطون ويحتاج إلى سنوات طويلة من الجهد الشاق . والطريق

---

(١٤١) Bompaire, Lucien Ecrivain, pp. 32 sqq.

(١٤٢) Croiset, Essai Sur la vie et les ouvres de Lucien, pp. 21 sqq.

الآخر سهل وسريع لايحتاج فيه الدارس إلى تعليمات أوتو جيهات لكن كل ما يحتاج إليه هو أن يكون جاهلاً وأن يتنازل عن شجاعته وخجله وتواضعه . فإذا أراد شخص أن يكون خطيباً فعليه أن يكون ذا صوت جهورى وثياب أنيقة وإلقاء موسيقى وخطوات وسيمة ، لأن الخطابة لاتقبل الشخص إلا إذا كان معتنياً بمظهره . عليه أن يختار خمس عشرة أو عشرين كلمة على الأكثر من الكلمات الأتيكية القديمة من مصدر أو آخر ؛ يتدرب عليها ثم ينثرها بين ثنايا أى نوع من الحديث - كما ينثر التوابل فى الطعام - سواء كانت هذه الكلمات مناسبة للموقف أو غير مناسبة . ثم عليه أن يجمع هذه الكلمات الغريبة التى لم يستعملها الكتاب القدامى إلا نادراً ثم يقذف بكومة منها فى وجه المستمعين فى أى لحظة . إن ذلك سوف يؤكد إعجابهم بثقافته العالية . عليه ألا يقرأ الكتب القديمة مثل كتب إيسوكراتيس المخرف أوديموسثنيس الكئيب أو أفلاطون المتجمد . يمكن أن يحصل على كل مايحتاج إليه من أعمال فئة قليلة من الكتاب المحدثين ومعلمى الخطابة . عليه أن يتحاشى الموضوعات الصعبة بقدر الامكان ، لكن عليه ألا يتوقف مهما كانت الأحوال وعليه ألا يهتم بالبناء الأدبى . عليه أن يستشهد بصور من أماكن نائية مثل ماراثون واكسركسيس وليونيداس جنباً إلى جنب مع بعض التعبيرات الأتيكية الخاصة بالتحدث . عليه أن يغلى عباراته ، وأن يتراقص بشفتيه وأن يتنمر بمستمعيه الذين لا يصفّقون . عليه أن يبدأ دائماً بالحروب الطروادية أو بالطوفان . عليه ألايكتب شيئا مسبقاً ، عليه أن يرتجل ، وأن يكون دائماً واثقاً فى وجود مجموعة من أصدقائه المستعدين لتغطية أى لحظة تردد بالتصفيق . عليه أن يتحدث فى زهو وخيلاء وأن يسخر من الآخرين ، وأن يصل متأخراً عن الموعد المحدد إذا كان سوف يستمع الى محاضرة لمتحدث آخر . إذا فعل كل ذلك فإنه سوف يلقى نجاحاً باهراً . عليه أن يتمادى فى ممارسة الرذائل فى حياته الخاصة . من المؤكد أن لوكيانوس كان يقصد بشخصية لكسيفانيس معلماً معيناً من معلمى الخطابة وأن قرّاءه سوف يتعرفون عليه بسهولة . إنه تصوير كاريكاتيرى شرس يكشف عن شراسة لوكيانوس وسخريته اللاذعة .

أهم عمل نقدى للوكيانوس هو حوار كيف تكتب التاريخ والذى يتصف بالجدية أكثر من أعماله الأخرى (١٤٣). ربما دفعه إلى كتابة هذا الحوار ظهور بعض الأعمال التى تتناول الحرب الأرمينية فى عام ١٦٥م بعد وقوعها مباشرة .

---

(١٤٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 338 sqq.

يتناول الجزء الأول من الحوار الأخطاء التى وقع فيها المؤرخون بينما يتناول الجزء الثانى الخصائص الضرورية لكتابة التاريخ الجيد . يرى لوكيانوس أن الخطأ الفاحش الذى يقع فيه المؤرخون هو الخلط بين التاريخ والمديح . إنهم لايدركون أن أول واجبات المؤرخ قول الصدق . غير مسموح له أن يترك لخياله العنان كما يفعل الشاعر ، فإن فعل ذلك فإنه يكتب شعراً منثوراً وليس تاريخا . لامانع من المديح لكن لابد أن يكون مديحاً معتدلاً وفى لحظة مناسبة . إن المؤرخين المعاصرين يضعون نصب أعينهم هدفين : أن يقدموا المتعة والنفع للقراء لكن يجب أن يكون النفع هو الهدف الأول والأخير وأن يكون مرتبطا بالصدق . أما المتعة فلايجب أن تأتى سوى فى صورة عابرة ، فإذا كانت هى الهدف الرئيسى فإنها تأتى على الحقيقة . النفاق لايخدم أحداً حتى صاحبه ، وسب الأعداء ليس نفاقا للمنتصر . إن بعض المؤرخين يقلد ثوكوديديس والبعض الآخر يقلد شعراء التراجيديا ، والبعض الآخر ليس له أسلوب محدد على الاطلاق ، إنهم يجمعون مادة تاريخية ولايكتبون تاريخا ، بل يكتبون مقدمات باردة غير مناسبة تتبعها أوصاف مملة . إنهم يكتبون مجلداً كاملاً فى وصف درع القائد أو كيف أفزع بروبوس Probus العدو بصيحة واحدة . يختارون كلمات غاية فى الشاعرية يتبعها كلمات دارجة ، أو يكتبون مقدمات رائعة يتبعها حوار مائع . ليس لديهم نغمة متوافقة . معلوماتهم الجغرافية خاطئة . وكذلك روايتهم للأحداث . ليس لخيالهم حدود . يؤكدون أنهم شاهدوا أحداثاً لم يشاهدوها فعلاً ويتوقعون حدوث أحداث لم تحدث فى الواقع .

فى الجزء الثانى من حوار كيف تكتب التاريخ يقدم لوكيانوس نصائح لمن يريد أن يكتب التاريخ . شرطان أساسيان من الواجب توافرهما فى المؤرخ : أن يفهم الشئون العامة وأن يكون قادراً على الكتابة . الشرط الأول موهبة طبيعية ، أما الثانى فيأتى نتيجة المران والتدريب والعمل الشاق والرغبة فى تقليد الكتاب القدامى . بالإضافة إلى ذلك لابد أن تكون لديه خبرة بالشئون العسكرية ، وأن يكون عقله حراً ، فلا ترغيب ولاترهيب يمكن أن يمنعه عن قول الصدق ، فإنه قبل كل شيء وبعد كل شيء ليس سببا فى وقوع الكوارث التى يرويها . أما فيما يتعلق بالأسلوب فعلى المؤرخ أن يبدأ بهدوء . يجب ألاتكون مفرداته نادرة أو دارجة بل مفردات من ذلك النوع الذى يستطيع أن يفهمه الجميع والذى يمدحه المثقفون . يجب أن يكون هدف المؤرخ تصوير الأحداث بوضوح وطلاقة مستخدماً محسنات بديعية لاتبعث على الملل ولاترهق الفهم . قد تتحلى أفكاره

بالشاعرية عند وصفه للأحداث الهامة العظيمة وتتصف لغته بالجمال والنبل دون أن تعلو عن أرض الواقع . عليه أن يرتب مادته بحرص وأن يقوم مارآه بنفسه أو يتبع التقارير الموثوق بها . وبعد مايجمع كل مادته عليه أن يكتب أولاً تقريراً واضحاً بسيطا ، ثم يضيف إليه بعد ذلك بعض لمسات الجمال فى اللغة والإيقاع . يجب على المؤرخ أن ينظر إلى كل من الطرفين فى حيادية تامة . يجب أن يعكس تاريخه صورة ماحدث فعلاً كما لو كان أمام مرآة صافية . يجب أن يكون الهدف من المقدمة لفت انتباه القارىء وأن يجعل الأحداث أكثر سهولة فى الفهم عن طريق مناقشة قصيرة للموضوع ، وأن يكون الانتقال إلى الرواية انتقالاً ناعماً غير محسوس . يجب أن تتلاحق الأحداث واحداً بعد الأخرى فى سرعة ملحوظة مع التأكيد على الأحداث الأهم . يجب أن تكون أحاديث الشخصيات التاريخية واضحة ومناسبة للشخصية وللموقف على السواء . من الممكن رواية قصة أسطورية أو خرافية لكن يجب عدم التأكيد على ضرورة تصديقها .

إن أهم مافعله لوكيانوس هو أنه ميز بوضوح بين التاريخ والخطابة ، بينما اعتبرهما كل من شيشرون وديونوسيوس هاليكارناسيوس نوعاً واحداً من أنواع الخطابة الاستعراضية . لكن لوكيانوس يضعها كنوع مستقل له خصائصه وقوانينه وقواعده ومتطلباته . لقد أكد بولوبيوس على ضرورة الالتزام بالصدق كشرط أساسى للمورخ ، وأكد شيشرون أيضا ذلك ، لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس يتردد فى ذلك ويربطه بالأخلاق الوطنية وهو ما رفضه لوكيانوس .

أريستيديس :

عاصر أريستيديس لوكيانوس . ولد أوليوس أريستيديس Aulius Aristidis فى ميسيا Mysia عام ١١٧م ، لكنه انتقل بعد مولده إلى أزمير حيث استقر هناك (١٤٤) . اعتاد الترحال والانتقال من مكان إلى مكان شأنه فى ذلك شأن جماعة السوفسطائيين . زار روما أثناء حياته عدة مرات . كتب عدداً ضخماً من الخطب وصلنا منها إحدى وخمسون خطبة كاملة بينما وصلتنا اثنتان غير كاملتين . تتناول ست خطب من خطبه (١٤٥) مرضه المزمن الذى أصيب به وكيف شفى منه بمعجزة إلهية مقدسة ، كما تتناول أيضا بعض الأعمال الخارقة المدهشة . حازت هذه الخطب على اهتمام دارسى الطب الدينى والمؤمنين بالخزعبلات أثناء القرن

---

(١٤٤) Grube, Op. Cit., p. 333.

(١٤٥) Aristidis, Orat., 47 - 52.

الثانى الميلادى ، مما منح أريستيديس شهرة واسعة كأشهر مريض فى التاريخ القديم . تتناول خطبه الأخرى موضوعات متنوعة مثل خطبته عن روما وبعض خطب المديح وغيرها . بالإضافة إلى ذلك فهناك بعض خطب كتبها دفاعاً عن ميلتياديس وثمستوكليس وكيمون وبريكليس وغيرهم . كما أن هناك بعض الخطب التى تدور حول فن الخطابة . كتب أريستيديس خطبة فى اللهجة الأتيكية لكنه لم يكن منظما فى أفكاره . كانت الخطابة بالنسبة إليه عملاً أخلاقياً . لكن ليس فى هذه الخطب مايستحق أن يستوقف دارس النقد الأدبى إذ لم يكن أريستيديس مفكراً أصيلاً كما لم يكن قادراً على ترتيب مادته وعرضها بأسلوب مقنع .

هيروديس أتيكوس :

يرتبط اسم هيروديس أتيكوس Herodes Atticus (١٠٠ - ١٧٥م) بالأسلوب الأتيكى الخالص . كان هيروديس يشغل منصب قنصل فى عام ١٤٣م ، وكان أغنى أغنياء القرن الثانى الميلادى وأشهر المشهورين فى عصره . كان صاحب مدرسة لتعليم الخطابة فى أثينا . كان يعلم تلاميذه فى هذه المدرسة الاغريقية الأتيكية والتى كانت تعرف حينذاك بالاغريقية القديمة التى حاول هيروديس أتيكوس إحياءها كلغة أدبية . لقد أدى ذلك إلى ازدياد الانفصال بين اللغة الأدبية ولغة العامة . تعلم تلاميذ هيروديس أتيكوس اللغة الاغريقية القديمة والآداب الكلاسيكية الاغريقية والتعليم الفلسفى الذى لم يكن سائداً فى ذلك العصر . كان هيروديس أتيكوس متحدثاً بارعاً وكان يستمع إليه جمهور كبير من المستمعين . كان قادراً على أن ينوع أسلوبه فى الكلام وكان كريما فى مدحه لمعاصريه . ولقد تتلمذ على يديه أغلب سوفسطائيى العصر الذى جاء بعده (١٤٦).

هرموجينيس :

هرموجينيس Hermogenes المعاصر الأصغر لأريستيديس من تارسوس Tarsus . كان معجزة فى طفولته . فقد انتقل الامبراطور ماركوس أوريليوس فى رحلة خاصة لكى يستمع إلى إحدى خطبه وهو لم يكن قد جاوز الخمس عشرة سنة من عمره ، وأعجب الامبراطور بمقدرته الفائقة على الارتجال . لكن موهبته تضاءلت عندما تقدم به السن ، ولم يعرف أحد سبب لذلك . كتب هرموجينيس مجموعة من الكتب الدراسية فى الخطابة وصلنا أغلبها كاملاً . سرعان ماانتشرت

---

(١٤٦) Grube, Op. Cit., P. 332.

هذه الكتب واستخدمت فى دراسة الخطابة أثناء القرون التالية ، بل إنها لا
إعجاباً فيما بعد عند بعض معلمى الخطابة فى العصر البيزنطى . كان الهدف
كتب هرموجينيس هو تعليم التلاميذ كيف يكتبون بأتيكية القرن الرابع قبل الم
ويتخذون من ديموسثنيس وأفلاطون نماذج لهم . بالرغم من أن هرموجينيس
يكن أصيلا فى أفكاره إلا أن كتبه تعطى فكرة واضحة عن بعض نظم التعليم أ
القرن الثانى الميلادى والحماس الذى كان يسيطر على مجموعة السوفسطائ
الثانية من أجل إحياء اللهجة الأتيكية والأسلوب الاتيكى (١٤٧).

فيلوستراتوس :

لا يرجع فضل فيلوستراتوس فى مجال النقد الأدبى بقدر مايرجع
تعريف دارسي النقد ببعض شخصيات جماعة السوفسطائيين . فقد ترك
فيلوستراتوس كتاباً بعنوان حياة السوفسطائيين يرجع تاريخه إلى عام ٢٣٠م .
يسجل فى ذلك الكتاب سير أكثر من خمسين شخصية سوفسطائية عاشت فى الف
من أواخر القرن الأول الميلادى حتى أوائل القرن الثالث (١٤٨). لم يكن ل
فيلوستراتوس حس نقدى ، كما أن ملاحظاته النقدية ليست ذات قيمة تذكر . ا
يعطينا صورة رائعة لمكانة عظماء السوفسطائيين فى ذلك العصر وثرو
وانجازاتهم وخدماتهم وأخطائهم . لقد أصبح لقب سوفسطائى فى ذلك العصر
تكريم وتعظيم مما دعى بعض شباب أفضل الأسر الانتماء إلى سوفسطائى أو م
خطابة ليصبحوا سوفسطائيين وليتجولوا فى كل أنحاء الامبراطورية لإ
محاضراتهم . كانت المدن تختار من بين السوفسطائيين من يمثلهم أمام المج
الرسمية فى الامبراطورية أو أمام الامبراطور نفسه . كان الامبراطور يعينهم
مناصب السكرتارية والقناصل وحكام الأقاليم وأغدق عليهم الهدايا والمنح ، بل
كان أحيانا يتحمل فى صبر سخافات بعض هؤلاء « صغار الأغارقة Graeculli
مثلما عنف هيروديس أتيكوس ذات مرة الامبراطور ماركوس أوريليوس أ
إحدى الجلسات الرسمية . بل إن بعض هؤلاء السوفسطائيين قد احتل مناصب
فى روما وأثينا وغيرها من المدن الكبرى فى الامبراطورية .

لايقدم فيلوستراتوس معلومات كافية عن أسلوب هؤلاء السوفسطائيين
من الواضح أن الأسلوب الأتيكى كان من أهم الأساليب المتبعة حينذاك . ك
يعنى ذلك بالنسبة للاغريق الكتابة والخطابة فى الأسلوب الأتيكى الكلاسيكى .

---

(١٤٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, P. 343.

لونجينوس :

وتستمر مسيرة النقد الأدبى حتى تصل إلى ناقد أصاب كل دارسى النقد الأدبى وتاريخه بالحيرة وأثار مناقشات حامية حول هويته وحياته وعصره (١٤٨). إنه صاحب المقال النقدى الشهير بعنوان عن الأسلوب περὶ ὕψους، إن هذا المقال النقدى مجهول المؤلف والتاريخ ، عنوانه مضلل وكذلك شعبيته التى ذاعت وانتشرت خلال القرون من السادس عشر إلى الثامن عشر واختفت فى أثناء القرن التاسع عشر ، ثم لم تستعد مجدها فى القرن العشرين . ومع ذلك يعتبر المقال من ألمع الوثائق النقدية وأكثرها تألقاً حتى فى الصورة المشوهة التى وصلنا عليها وحتى بعد أن أطاح الزمن بحوالى ثلث النص ولم يبق لنا منه سوى ثُلثيه . لدينا بضع مخطوطات لهذا المقال أقدمها يرجع تاريخه إلى القرن العاشر الميلادى. تنسب هذه المخطوطة المقال إلى ديونوسيوس لونجينوس Dionysius Longinus الذى يعتقد أنه كان لونجينوس الوحيد الذى نعرفه وهو المعلم العظيم والدارس الشهير الذى عاش فى القرن الثالث الميلادى والذى كان يطلق عليه معاصروه لقب « مكتبة تسير على قدمين » . كان لونجينوس صديقاً لبورفوريوس Porphyrius تلميذ أفلوطين ومؤيداً قوياً للكتاب الاغريق الكلاسيكيين وكان يتمتع بشهرة واسعة كدارس بين أبناء عصره . كان لآرائه فى مجال الأدب وزن وقيمة، كان لونجينوس يعمل أيضا مستشاراً لزنوبيا ملكة بالميرا فى آسيا الصغرى ، اشترك معها فى مؤامرة ضد روما ، فأصدر الامبراطور أوريليوس حكماً بإعدامه فى عام ٢٧٣م (١٤٩). من المحتمل أن اسمه الأول كاسيوس Cassius . هذا ماإعتقده أغلب الدارسين فى القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين . لكن لم يفطن أحد منهم إلى تناقض تلك المعلومات وتضارب بعض تفاصيلها مع البعض الآخر . لم يكن من عادة الاغريق تسمية أولادهم بأسماء رومانية ، وبالتالى فليس من المعقول أن الاسم الأول للونجينوس الاغريقي هو كاسيوس . فى أوائل القرن التاسع عشر الميلادى اكتشف البعض أن أقدم مخطوط يذكر اسم المؤلف على أنه ديونوسيوس أو لونجينوس وأن هناك مخطوطاً أو مخطوطين آخرين يذكران اسم المؤلف بنفس الطريقة . كما أن هناك مخطوطاً آخر يذكر أن المؤلف مجهول . لذلك نشأ اعتقاد بأن الناسخ البيزنطى لم يكن واثقاً إن كان المؤلف هو ديونوسيوس أو لونجينوس .

---

(١٤٨) Wright, Philostratus And Eunapius, pp. 5 sqq.

(١٤٩) Russell, Longinus On The Sublime, pp. xxii sqq.

هكذا يتضح أن من الصعب تحديد اسم لمؤلف مخطوط عن الأسلوب ، لكننا سوف نسلم بأن اسم مؤلفه هو لونجينوس كى يصبح من السهل الإشارة إليه عند مناقشة ماجاء فى المقال الذى يحتويه المخطوط .

من ناحية تاريخ كتابة المقال اتفقت أغلب الآراء على أنه يعود الى القرن الأول الميلادى ، وهناك من الأدلة مايبرر ذلك . أولاً أن هذا المقال قد كتبه مؤلفه للرد على – أو على الأقل بعد قراءة – عمل أدبى من تأليف كايكيليوس الكالكتى Caeciluis Calcate المعاصر لديونوسيوس هاليكارناسيوس . ثانيا أن الفصل الأخير من المقال يتناول تدهور الخطابة وهو الموضوع الذى كان مثار مناقشات عديدة أثناء القرن الأول الميلادى . إن الدليل الثانى قد يبدو مقنعاً إلى حد ما ، لكن ليس هناك سبب يدفعنا إلى الافتراض أن مناقشة موضوع تدهور الخطابة قد توقف عند عام ١٠٠م فلقد شغل هذا الموضوع كلاً من فرونتو وأوليوس جيلليوس وحتى إذا كان الأمر كذلك فإن تدهور الخطابة فى روما كان موضوعاً هاماً يستحق المناقشة بالنسبة للاغريق . فإذا كان المؤلف دارساً مرموقاً وكان سياسيا مشهوراً اشترك فى مؤامرة كلفته حياته فقد كان من الأجدر به أن يناقش تدهور الخطابة وعلاقته بغياب الحرية . وإذا لم يكن يستطيع أن يناقش ذلك الموضوع تصريحا كان من الممكن أن يناقشه بأسلوب ساخر كما فعل كثيرون غيره ومنهم تاكيتوس . هذا بالاضافة إلى أن أعمال كايكيليوس كانت موضوعاً للنقد كمادة كلاسيكية . فلقد هاجم بلوتارخوس كايكيليوس فى عام ١٠٠م تقريباً لجرأته فى تأليف دراسة نقدية مقارنه بين أسلوب كل من ديموسثنيس وشيشرون . لذلك ليس من المستبعد أن يكون لونجينوس وصديقه ترنتيانوس Terentianus – الذى يوجه لونجينوس إليه الحديث فى المقال – قد قرآ سويا أحد أعمال كايكيليوس بعد كتابته بقرن من الزمان أو أكثر (١٥٠). هذا بالاضافة أيضا إلى دليل آخر يسوقه من يبرر تاريخ كتابة مقال عن الأسلوب بالقرن الأول الميلادى وهو أن تأثير ثيودوروس من جدارا واضح على مؤلف المقال مما يشير إلى أن لونجينوس ربما كان تلميذاً لثيودوروس . لكن هذا الدليل أيضا لايبدو مقنعاً ، إذ أن الدليل يقوم على سوء فهم كل من ثيودوروس ولونجينوس (١٥١). بعد جدال طويل ومناقشات متعددة يبدو تأريخ مقال عن الأسلوب بالقرن الأول الميلادى احتمال غير مقبول ، وكذلك أيضا الرأى القائل بأن تاريخه يرجع إلى ماقبل ذلك التاريخ . بذلك تكون المناقشة

(١٥٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 210 sqq.

(١٥١) Ibid., Vol. II, pp. 218 sqq.

مازالت مفتوحة بالنسبة لتاريخ كتابة المقال مثلما هى مفتوحة بالنسبة لشخصية المؤلف . لذلك فسوف نرمز إلى المؤلف باسم لونجينوس ونعتبر المقال نفسه ختاما للأعمال النقدية التى ظهرت عند الاغريق والرومان .

مثلما سببت شخصية المؤلف وتاريخ كتابة المقال حيرة وقلقاً بين الدارسين فكذلك أيضا فعل موضوع المقال . إن العنوان الاغريقى للمقال هو περὶ ὕψους (١٥٢) . لقد استخدم نقاد آخرون الأسم ὕψος والصفة ὑψηλός وخاصة ديونوسيوس هاليكارناسيوس للإشارة إلى فخامة الأسلوب أو ترتيب الكلمات ، لذلك فقد يبدو للبعض أن المقال يتناول الأسلوب المنمق مقارنة بالأسلوب البسيط . لكن هذه الفكرة قد تبدو بعيدة عن الصواب . إن لونجينوس لايهتم بأنواع معينة من الأساليب ، وكل أمثلة ليست مصاغة فى الأسلوب المنمق . إنه يناقش الكتابة الجيدة بوجه عام (١٥٣). إن السؤال الذى يحاول الإجابة عنه هو ماهى خصائص الكتابة الجيدة ؛ أو كيف يصل الكتاب إلى قمة الجودة ؛ إنه يفكر فى الصياغة الجيدة للفقرة وليس للكتاب الكامل (١٥٤).

يتحدث لونجينوس عن العبارات البلاغية التى تمنح من يستخدمها من الكتاب الشهرة والخلود فى عالم الأدب (١٥٥). وبالرغم من أنه يستطرد كثيرا فى مقاله ويخرج من نقطة إلى أخرى إلا أنه يدور حول موضوع واحد وهو الموضوع الذى أراد أن يناقشه وهو الكفاءات والمهارات التى تؤدى إلى الكتابة الجيدة . بعد أن يعطى القارىء تعريف بالمصطلح يتساءل إن كان هناك شىء يسمي فن الكتابة الجيدة . تذكرنا إجابته على هذا التساؤل بما سمعناه من هوراتيوس ومن سبقه من النقاد . يقول لونجينوس إن الكتابة الجيدة موهبة تولد مع الإنسان ، هبة طبيعية لكن لابد من تهذيب هذه الموهبة وتنميتها . هذا بالإضافة إلى الأساليب الأخرى التى يسلكها الكتاب مثل أسلوب المحاكاة والمحسنات البديعية التى يتبعها بعض الكتاب والأدباء حتى يصلوا الى كتابة جيدة أسلوباً وأدباً وموضوعاً . إن الفن شىء ضرورى إذا أحسن الكاتب استخدام القدرة الطبيعية من أجل تحقيق أفضل أنواع التأثير . إن لونجينوس لايتوقع من أى كاتب أن يحتفظ بمستوى واحد لايتغير عند

(١٥٢) Grube, Notes on The περὶ ὕψους, pp. 335 sqq.

(١٥٣) Russell, Op. Cit., pp. xxx sqq.

(١٥٤) Grube, Op. Cit., pp. 355 - 360.

(١٥٥) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 342 sqq.

ابتكار عمل أدبى أو فنى راق . حتى هرميروس الذى يقترب فى قدراته إلى قدرات الآلهة أو حتى المفكر أفلاطون فإن لكل منهما هفواته وسقطاته الفنية (١٥٦). كما أن هناك كتابا كثيرين لم يستطيعوا المحافظة على نفس المستوى من الجودة الذى كانوا عليه عندما بدأوا الكتابة . بالرغم من ذلك فإن الكاتب الذى يصل فى بعض الأحيان إلى درجة الابتكار أ و إبداع فى الكتابة لهو أفضل من الكاتب الذى يكتب أفكاراً جيدة فى جميع المجالات لكنه لايستطيع أن يصل إلى مرحلة الكتابة الجيدة . خصص لونجينوس الجزء الرئيسى من المقال لمناقشة خمسة مصادر للكتابة الجيدة (١٥٧). يبدأ هذا الجزء بعد فجوة توجد بعد المقدمة مباشرة وتبلغ فى حجمها فى المخطوط عشرين صفحة أو مايقرب من ألف سطر(١٥٨). يبدأ هذا الجزء بالفصل الثامن وحتى الخامس عشر حيث يؤكد لونجينوس أن أهم مصدر هو عظمة الفكرة والقدرة على تشكيل مفاهيم عظيمة . ويتحقق ذلك فى النبل الروحى للشخصية . يضرب لونجينوس هنا أمثلة من أعمال هوميروس ومن سفْر التكوين . كما أنه يتحقق أيضا نتيجة للاختيار الصحيح والتنسيق المناسب للظروف المثيرة وغير العادية . وهنا يستشهد بإحدى قصائد الشاعرة الاغريقية سافو حيث يقوم بتحليل القصيدة تحليلاً فنياً واعياً . وبعد تناول بعض الآراء حول الصورة الفنية يتعرض لونجينوس للمصدر الثانى وهو الإحساس العاطفى الجارف . لكنه لايستمر فى مناقشة هذا المصدر مناقشة مفصلة ويعد أن يتناوله فيما بعد فى عمل آخر مستقل . يعنى لونجينوس بالمصدر الثالث الاستخدام المؤثر للصور الأسلوبية والخطابية وذلك فى الفصول من السادس عشر حتى التاسع والعشرين . يلاحظ لونجينوس أن أفضل استخدام للصورة هو عندما تستخدم الصورة بشكل غير لافت للنظر ، أى أن الكاتب يستخدم صورة أسلوبية أو خطابية بحيث لاتلفت نظر القارىء أو المستمع حتى لايتغلب اهتمامه بالأسلوب على اهتمامه بالمعنى . أما المصدر الرابع فهو استخدام المفردات الوقورة والعبارات الراقية وهو مايتحدث عنه لونجينوس فى الفصول من الثلاثين وحتى الثامن والثلاثين . يتضمن هذا المصدر أيضا الاستخدام الأمثل للتشبيهات والصور البلاغية الأخرى . أخيراً يتناول لونجينوس فى الفصلين التاسع والثلاثين والأربعين التأليف الوقور ، المنمق ،

(١٥٦) Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 24 sqq.

(١٥٧) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 241 sqq.

(١٥٨) Russell, Op. Cit., pp. x sqq.

ويعنى بذلك ترتيب الكلمات والألفاظ ترتيباً مؤثراً والتأكيد على الوحدة العضوية للعمل الفنى أو الأدبى .

يلتزم لونجينوس فى هذا المقال بالحيادية التامة ، وهذا مايمنح مقاله قيمة ملحوظة ويجعل مؤلفه ناقداً بارعاً . إنه يمارس نقده عن طريق الاستشهاد الواضح والتحليل الدقيق ، وغالباً مايكون تحليلاً تفصيليا خالياً من المجاملة . إن لونجينوس فى هذا المقال النقدى الهام يناقش الآراء التى وردت عند اليهود والتى كانت سائدة فى عصره ، كما يناقش أيضا بعض آراء هوميروس وأفلاطون وديموسثنيس . هذا بالاضافة إلى تحليله الرائع لبعض قصائد الشاعرة سافو ومقارناته اللافتة للنظر بين ديموسثنيس وشيشرون وبين ديموسثينس وهيبيريديس . إن مايفعله لونجينوس فى هذا المقال يضعه بين صفوف أعظم النقاد فى العصور القديمة .

(١٥٩) Ibid, pp. xlix sqq.

قائمة المراجع

قائمة المراجع

أ . المراجع الأجنبية :

Adams (Hazard), ***The Interests of Criticism*** : An introduction to Literary Criticism, New York 1969.

Arnim (H. von), ***Leben und werke des Dion von Prusa,*** Berlim 1898.

Atkins (J. W. H.), ***Literary Criticism In Antiquity*** (A sketch of Its development), 2 vols Methuen 1952.

Augustyniak (C.), ***De Tribus et quattuor dicendi generibus quid docuerunt antiqui***, Warsaw 1957.

Balwin (charles S.), ***Ancient Rhetoric and Poetic,*** New York, 1924.

Bernays (J.), ***Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama,*** Berlin 1880.

Blamires (H.), ***A History of Literary Criticism,*** Macmillan 1991.

Bompaire (J.), ***Lucien écrivain***, Paris 1958.

Bonner (S. F.), ***The Literary Treatises of Dionysius Halicarnassus***, Cambridge 1939.

Bosanquet (F.), ***History of Aesthetic***, Oxford 1951.

Brink (C.O.), ***"Callimachus And Aristotle",*** C. Q. lvi (1946), pp. 11 - 26.

__________, ***Horace On the Art of Paetry***, Cambridge 1963.

Brock (M.D.), ***Studies in Fronto and His Age***, Combridge, 1911.

Burnet (   ), ***Greek Philosophy***, London 1923.

Butcher (S. H.), ***Aristotle's Theory of poetry and Fine Arts***, New York, 1951.

Bywater (I.), *Aristotle On The Art of Poetry*, Oxford, 1909.

Cauer (P.), *Grundfragen der Homerkritik.*, Leipzig, 1921.

Charlton (H. B.), *Carselvetro's Theory of Poetry*, Oxford, 1936 .

Colson (F. H.), "*The Analogist and Anomalist Controversy*", C. Q. XIII (1919), pp. 24 - 36.

Cooper (Lane), *An Aristotelian Theory of comedy* with an Adaptation of the Poetics and the Tractatus Coislinianus, New York 1922.

__________ , *The Poetics of Aristotle*, Its meanig and Influence, London, 1923.

Cramer (J. A.), *Anecdota Graeca Bibliothique Paris*, Oxford, 1839 - 1841.

Crane (R. S.) editor, *Critics And Criticism* (Ancient and modern), Chicago 1952.

Croce (B.), *Aesthetic* (translated by Ainslie), Oxford, 1923.

Croiset (M.), *Essai sur la vie et les ouvres du Lucien* , Paris 1882.

Croissant (J.), *Aristate et Les Mystéres*, Paris 1932.

D' Alton (J. F.), *Roman Literary Theory and Criticism* New York 1962.

Daiches (D.), *Critical Approaches To Literature,* Longman New York, 1982.

De Montmollin (D.), *La Poétique d' Aristote,* Neuchâtel 1951.

Denniston (J. D.), *Greek Literary Criticism*, London 1924.

De Romilly (Jaqueline), *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris 1956.

_________ , *Thucydide et l'imperialisme Athenien*, Paris, 1947.

Dorsch (T.S.), *Classical Literary Criticism* (Aristotle, Horace,

Longinus, translated with an introduction, Penguin Classics 1965.

Duckworth (G. E.), ***The Nature of Roman Comedy***, Study in Popular Entertainment, Princeton University Press 1952.

Duff (J. Wright), ***A Literary History of Rome***, London 1909.

Düring (I), ***Aristotle in The Ancient Literary Tradition***, Göleborg, 1957.

Egger (E.), ***Essai Sur L'histoire de la critique chez le grecs***, Paris, 1886.

Ehrenberg (V.), ***From Solon to Socrates***, (Greek History and Civilization during the 6th and 5th centuries B.C.), Methuren 1973.

Else (Gerald F.), ***Aristotle's Poetics, The Argument***, Harvard Univeristy Press, 1957.

Fiske (G.C.) and Grant (Mary L.), ***Cicero's De Oratore and Harace's Ars Poetica,*** Madison, 1929.

________, ***Lucilius and Horace***, Winconsin Studies, no.7, 1920.

Fraenkle (E.), ***Horace***, Oxford 1957.

Golden (Leon), ***Aristotle, Poetics***, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1968.

Goold (G.P.), " ***A Greek professional Circle in Rome*** ", TAPA, 92 (1961), pp. 168 - 192.

Grant (W. L.), " ***Cicero and The Tractatus Coislinianus*** ", A. J. P. 49 (1948), pp. 80 - 86.

Greene (W. Chase), "***Plato's View of Poetry***", Harvard Studies of Classical Philology xxix (1918) pp. 1 - 76.

________ " ***The Spirit of Comedy in Plato***", Harvard Studies in Classical Philology, xxxi (1920), pp. 63 - 123.

Grote (G.), *History of Greece*, Harper & Brothers New York, 1857.

Grube (G. M, A.), A Greek Critic' Demetrius On Style, Toronto 1961.

———, "*A note on Aristaole's Definition of Tragedy,* " Phoenix, 12 (1958), pp. 26 - 30.

———, " *The date of Demetrius On Style*", Phoenix, 18 (1964), pp. 294 - 302.

———, *The Greek And Roman Critics*, Methuen 1965.

———, *Notes on the* περι υψους ' A.J.P.78 (1957), pp. 335 - 374.

——— " *Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus*", A.J.P.73 (1952), pp. 251 - 267.

——— " *Theophrastus as a literary Critic* TAPA, 83 (1952), pp. 172 - 180.

Guillemin (A. M.), *Pline et la vie Littéraire de son temps*, Paris 1929.

Hackforth (R.), *Plato's Phaedrus*, Cambridge, 1952.

Hall (Vernon), *Short History of Literary Criticism*, New york, 1963.

Havelock (E.A.), *The Liberal Temper in Greek Politics*, London 1957.

Hawthorn (J.) editor, *Criticism And Critical Theory*, Edward Arnold, London 1984.

Hendrickson (G. L.), " *Cicero's Correspondance with Brutus and Calvus on oratorical Style* , A.J.P.,47 (1926), pp. 234 - 258.

———, " *An Epigram of Philodemus and Two Latin Congress*", A. J. P., 39 (1918) pp. 27 - 41.

, " *Horace Serm. I, 4.* ", A. J. P., 21 (1900) , pp. 121 - 142.

__________, " *The Origin And Meaning of the Ancient characters of Style*", A. J. P., 26 (1905), pp. 248 - 290.

House (H.), *Aristotle's Poetics, A. Course of Eight Leetures*, Hart - Davis, London, 1956.

Howells (W. D.), *Criticism And Fiction and other Essays*, New York University Press, 1959.

Hubbell (H. M.), *The Ifuence of Isocrates on Cicero, Dionysius and Aristidis*, New Haven, 1913.

__________, " *Isocrates And Epicureans*", C. P., 11 (1916), pp. 405 - 425.

__________, *The Rhetoric of Philodemus*, New Haven, 1920.

Jaeger (W.), *Paedia* (The ideals of Greek culture), translated by Gilbert Highet, Oxford 1939.

Jebb (R. C.), *The Attic Oratos from Antiphon to Isaeus*, London 1876.

__________, *The Growth and influence of Classical Poetry*, London 1893.

Jones (John), *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto & Windus, London 1962.

Johnson (R.), " *Anote on the Number of Isocrates' Pupils*", A. J. P., 78 (1957), pp. 297 - 300.

__________, " *Isocrates' Methods of Teaching*", A. J. P. 80 (1959), pp. 25 - 36.

Johnston (W. D.), *Greek Literary Criticism*, Oxford (Chancellor's essay), 1907.

Kaibel (G.), *Die prolegomena* περὶ κωμῳδίας Berlin, 1898.

Kennedy (G. A.), " *An estimate of Quintilian*" A. J. P., 83 (1962), pp. 130 - 146.

Kent (R. G.), *Varro On the Latin Language*, L. C. L London, 2 vols. 1951.

Labarbe (J.), *L' Homére de platon*, Liége 1949.

Lehrs (K.), "*De Aristarchi Studiis Homericis*, Leipzig 1882.

Lock (W.), "*Use of Περιπετεια in the Poetics*", C.R., xxlii (1919), pp. 250 - 255.

Lodge (Rupert C.), *Plato's Theory of Art*, London Routledge & kegan 1953.

Lucas (D. W.), *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968.

Lucas (F. L.), *Trgedy : Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London 1957.

—————, " *The Reverse of Aristotle*", C. R., xxxvii (1923), pp. 98 - 104.

Marache (R.), *La Critique Littéraire de Langue Latine et le Developpment du goût archaisant an IIe Siecle de notre ére,* Rennes 1952.

—————, *Mots nouveaux et mots archaîque chez Fronton et Aulu - Gelle*, Press Universitaires de France, 1927.

Marrou (H. I.) *Histoire de l'education dans l'antiquité*, paris 1950.

McMahon (A. Ph.), " *On the Second Book of Aristotle's Poetics and the sources of Theophrastus' Definition of Tragedy* ", H. S. C. P., 28 (1917), pp. 1 -46.

—————, " *Seven Questions On Aristotle's Definitions of Tragedy and Comedy*, H. S. C. P., 40 (1929), pp. 97 - 202.

Mette (H. J.), *Paratersis, Untersuchungen Zur Sprachtheorie des krates von Pergamum*, Hall, 1952.

Michel (Alain), ***Rhetorique et philosophie chez Cicéron***, Paris 1960.

Mitchell (J. M.), ***Petronius The Satyricon***, George Routledge London 1923.

.Moraux (P.), ***Les Listes anciennes des ouvrages d' Aristote***, Louvain 1951.

Norwood (G.), ***Pindar***, Berkeley 1945.

________, ***The Art of Terence***, Methuen 1940.

Nettleship (R. L.), ***Lectures on the Republic of Plato*** (edited by Lord Charnwood), Oxford, 1929.

Pfeiffer (R.), ***Callimachus***, Oxford, 1953.

Popper (K. R.), ***The Open Society and its enemies***, London, 1945.

Rabe (H.), ***Prolegomenon Sylloge***, Leipzig, 1931.

Rand (E. K.), " ***Catullus And Augustus***", Harvard Studies in Classical Philology, XVII (1950), pp. 1 - 30.

Rhys Roberts (W.), " ***Caecilius of Calcate***", A. J. P., 18 (1897), pp. 302 - 312.

________, ***Demetrius on style***, L. C. L. Heinmann London 1953.

________, ***Demetrius On Style***, Cambridge 1902.

________ , ***References to Plato in Aristotle's Rhetoric***", C. P., XIX (1924) pp. 343 - 346.

________, ***Greek Rhetoric and Literary Criticism,*** New York 1928.

Rist (J. M.), " ***Demetrius The Stylist and Artemon The Compiler***", Phoenix, 18 (1964), pp. 2 - 8.

Roemer (A.), ***Aristarch's Athetézen in der Homerkritik***, Leipzig, 1912.

________ , *Die Homerexeges Aristarchs in ihren Grundzügen* (edited by E. Belzener), Paderborn 1924.

Rolfe (J. C.), *Suetonius*, 2 vols., L. C. L. London 1913 - 1914.

Rose (H. J.), *A Handbook of Greek Literature*, Methuen 1950.

________ , *A Handbook of Latin Literature*, Methuen 1954.

Rudd (W.J.N.), "*The Poet's Defence i and ii, a study of serm. I, 4*", C. Q., 76 (1955), pp. 142 - 156.

Russell (D. A.), *Longinus, On The Sublime*, Oxford 1964.

Rutherford (W. G.), *A Chapter in The History of Annotation*, London 1905.

Saintsbury (G.), *History of Criticism*, London 1908.

Sandys (J. E.), *History of Classical Scholarship*, London 1903.

Schuhl (P. M.), *Platon et l Art de son Temps*, Paris 1933.

Sealy (R.), " *Dionysius Halicarnassus and Some Demosthenic Date*", R. E. G. 68 (1955), pp. 77 - 120.

Selden (R.) editor, *The Theory of Criticism* (From Plato to the present), Longman 1988.

Sihler (E.J.), *Cicero of Arpinum*, Oxford 1914.

Sikes (E.E.), *Greek View of Poetry*, London 1931.

Sinclair (T.A.), *A History of Classical Greek Literature* (From Homer to Aristotle), Routledge & Kegan, 1949.

Smiley (C. N.), " *Seneca And The Stoic Theory of Literary Style*", Studies in honour of Ch. Foster Smith, Madison, 1919.

Smyth (H. W), *Greek Melic Poetry*, London 1900.

Solmsen (F.), " *Aristotle And Cicero on the Orator's playing upon the feeling*", C. P. 33 (1938), pp. 390 - 404.

________ , " *The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric*", A.

J. P., 62. (1941), pp. 35 - 50 and pp. 169 - 190.

________, " ***The Origins And Methods of Aristotle's Poetic's***", C. Q. 29, (1935), pp. 192 - 201.

Starkie (W. J. M.), ***The Acharnians of Aristophanees***, London 1909.

Stern (J. P.), ***On Realism***, London 1973.

Strachan - Davidson (J. L.), ***Cicero And The Fall of the Roman Republic***, London Putnam' Sons, 1903.

Sullivan (J. P.), ***The Satyricon of Petronius*** (a Literary Study), Faber & Faber London 1968.

Syme (R.), ***Tacitus***, 2 vols., Oxford 1958.

________, ***The Friend of Tacitus***", J. R. S., 47 (1957), pp. 131 - 135.

Tait (J. R. M.), ***Philodemus' Influence on the Latin Poets***, Bryn Mawr 1941.

________, ***Plato And Allegorical Interpretation***, C. Q. 23 (1929), pp. 142 - 154 and 24 (1930), pp. 1- 10.

Taylor (A. E.), ***Plato, The Man and His Work*** , London 1940.

Wace (A. J. B.) & Stubbings (F. H.), ***A Companion to Homer,*** London 1962.

Walbank (F. W.), ***A Historical Commentry on Polybius***, Oxford 1957.

Welleck (René), ***Concepts of Criticism***, Yale University Press 1963.

Wilamowitz (U. Von), "***Asianismus und Attisismus***", Hermes 35 (1900), pp. 1-52.

Wimsatt (W.) & Brooks (C.), ***Literary Criticism*** (A Short History), 2 Vol., Routledge & Kegan, London 1970.

Wolf (E.), *Gricehisches Rechtsdenken*, 2 vol., Frankfurt 1952.

Wolfer (E. P.), ***Eratosthenes von Kyrene als Mathematiker und Philosoph***, Groningen, 1954.

Wright (W. Cave), ***Philostratus and Eunapius***, L. C. L. Harvard and london, 1952.

ب - المراجع العربية :

بدوى ، عبد الرحمن (دكتور) ، أرسطو ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

ـــــــــــــ ، أرسطاليس ، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

حمادة ، إبراهيم (دكتور) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٩٤ .

ـــــــــــــ ، كتاب أرسطو ، فن الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩ .

ـــــــــــــ ، النقد الأدبى عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون) ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

خفاجه ،محمد صقر (دكتور) والقلماوى، سهير (دكتور) ، محاورات أفلاطون - إيون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

زكريا ، فؤاد (دكتور) ، دراسة لجمهورية أفلاطون ، دار الكتاب العربى ، القاهرة، ١٩٦٧ .

ـــــــــــــ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة وتقديم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف النشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

سالم ، محمد سليم (دكتور) ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تأليف أبى الوليد بن بشر ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ .

سكوت ، چيمس ، صناعة الأدب ، بعض مبادىء النقد فى ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة (ترجمة هاشم الهنداوى) ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٦ .

سلامة ، ابراهيم (دكتور) ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

طبانة ، بدوى (دكتور) ، النقد الأدبى عند اليونان ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ .

عياد ، شكرى محمد (دكتور) ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

ــــــــــــ ، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

عباس ، إحسان (دكتور) ، كتاب الشعر لأرسطاليس ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٢ .

قرنى ، عزت (دكتور) ، الحكمة الأفلاطونية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

ــــــــــــ ، أفلاطون ، فيدون ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

ــــــــــــ ، أفلاطون ، محاكمة سقراط ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

المسلمى ، عبد الله (دكتور) ، كاليماخوس القوريني ، شاعر الاسكندرية ، منشورات الجامعة الليبية ، بنغازى ، ليبيا ، ١٩٧٣ .

ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية (ترجمة دكتور محمد عصفور) ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١١٠ ، فبراير ١٩٨٧ .

وورنر ، ركس ، فلاسفة الاغريق (ترجمة عبد الحميد سليم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

يوسف ، محمد كمال الدين على ، بروتاجوراس - محاورة أفلاطون ، سلسلة مذاهب وشخصيات ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

المحتويات

الفصل الثالث : بعد أرسطو

الجزء الثاني
(النقد الأدبى فى العصور الرومانية)

الفصل الأول : قبل العصر الأوغسطى

الفصل الثانى : العصر الأوغسطي

الفصل الثالث : بعد العصر الأوغسطى

* * * * *